الشعراء .. ودهشة النقاد

يبدو أن ثمة قطيعة حادة بين الشعراء والنقّاد في ثقافتنا المعاصرة، وهي قطيعة تعبر عن نفسها في أشكال الدهشة والإحساس بخيبة الأمل التي يبديها النقّاد كلّما أوقفتهم المناسبات على واقع الشعر العربي وكشفت لهم أبعاد الهوة التي تفصل بين تنظيراتهم الموغلة في التجريد وحال الشعر الموغل في الضعف..

ولعلّ من أحدث هذه المناسبات وأشدّها وضوحاً صدور معجم البابطين للشعراء المعاصرين ، والذي ضمّت أجزاؤه الستة ما ينيف على الألف والستمائة شاعرا ، توزّعتهم الأقطار العربية والمهاجر والمنافي .. ومع مافي هذا العمل من جهد وعمل مؤسساتي ضخم ، ينبغي أن نقرّ بالفضل لصاحبه وللقائمين عليه ولمن بذلوا جهداً مشكوراً في سبيل إخراجه. إلا أن علينا أن ندرك مدى الدهشة التي ولّدها هذا المعجم لدى النقّاد الذين كانوا يحرخون للشعرية أفقاً سامياً ورفيعاً لا يتحقّق إلا لفئة قليلة أن تستحق شرف بلوغه . ولذلك كانت صدمتهم بكل هذا الحشد من الشعراء الذي لا يعني بأي حال من الأحوال صلاح حال الشعر في عالمنا العربي ، بل يعني تنازلنا عن كثير من القيم الشعرية وتسامحنا في ضم الكثيرين من أنصاف الشعراء وأرباع الشعراء إلى قائمة الشعراء الحقيقيين.

إن المعجم تكريس لأسماء ضعيفة يؤدي تكريسها إلى إعاقة تطوّر الشعرية العربية ، هكذا قال النقّاد وهم يعبّرون عن عدم رضاهم عن النماذج التي كرّست كل هذا الحشد في صفوف الشعراء وجعلتهم ينتمون إى القبيلة التي جاء منها المتنبي وأبو تمام والبحتري والفرزدق وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والسياب ..

غير أن ما ينبغي على النقّاد هو ألاّ يكتفوا بإبداء السخط العابر وإطار الكلمات المعبّرة عن الأسى والحزن والإحساس بالخيبة ، وإنما من المفترض فيهم

أن يواجهوا المسألة بشكل جاد وأن يتناولوها في أطرها الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أفضت إلى ظهورها..

إن على النقّاد أن يواجهوا المنجز الشعري كما هو وأن يكشفوا ما فيه من ضعف بدل الاعتماد على أن ذائقة المتلقي جديرة بفعل ذلك.. وعلى النقّاد كذلك أن يعيدوا صلتهم بقرّائهم وأن يعيدوا صلتهم بواقعهم الثقافي ، وأن يتنازلوا قليلاً أو أحياناً على أقل تقدير عن الآفاق التي يحلّقون فيها ليقولوا للناس : هذا شعر وذلك كلام ..

وما لم يفعل ذلك فإن عليهم ألا يندهشوا ، أو ليس من حقهم أن يندهشوا ، إن اكتشفوا أن قائمة الشعراء في العالم العربي إمتدت إلى ستة عشر ألف شاعر ، بدل ألف وستمائة شاعر

« أسرة التحرير »..



إلماح .. !

عمدت أسرة تحرير " علامات " إلى زيادة عدد صفحاتها بواقع خمسين صفحة ، وذلك لاستيعاب المواد التي يتفضل الأساتذة النقاد من أرجاء العالم العربي .. بارسالها إلينا والمشاركة بها معنا في هذا المشروع الثقافي. وهذه الزيادة في عدد الصفحات .. تجيء كمحاولة منا لتلافي التأجيل الذي تتعرض له المواد التي تصلنا، نظراً لتدفقها وعجز الحجم السابق لعلامات عن استيعابها. ومع ذلك فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتذار لكتابنا عن التأخير.. في نشر أبحاثهم، فزيادة الخمسين صفحة ليست سوى حل جزئي للمشكلة .

ولعل ذلك يدفعنا إلى التفكير الجدي .. في اصدار أكثر من أربعة أعداد من " علامات " في العام الواحد ، أو زيادة صفحات العدد الواحد إلى أكثر مما بلغه هذا العدد .!

" علامات "

السـرد المراوغ

قـراءة في

(شـعـريـة)

النـثـر عند التـوحيـدي

محسن جاسم الموسوي

لربّما يبدو كتاب التوحيدي الامتاع والمؤانسة من بين تلك النصوص الداعية للقراءات المتباينة ، المستفزة للتأويلات ، والمنفتحة باستمرار على أكثر من وجهة نظر : لكن هذه القراءات والتأويلات تفصح عن طبيعة القارئ ، كما تضيف إلى معاني النص ومقاصده . ومهما يكن فإنها تعرض جميعا إلى احتواء النص المذكور على مكونات وبنيات ونويات تستحق الكشف أولا ، وهو ما تتيحه قراءة النص بصفته السردية . فهل يشتمل نص التوحيدي على بنية سردية ؟ وهل يتشكل الراوي فيه شريكا فعليا في فعل السرد ؟ وكيف تتكشف شخصية الراوي في ترسل غيره؟ وماذا يعنيه إعادة بث ما يقوله عنه أبو الوفاء المهندس؟ وهل نعد ذلك تشخيصاً يستكمل داخل السرد ما بين فضاءات اجتماعية وأخرى أخلاقية أو سياسية أو تاريخية تخص التناقص أو التباعد ما بين ماض مرغوب فيه وحاضر ميئوس منه؟ هذه المقارنات التي يعقدها باث السرد ما بين ماض وحاضر، هل تسقط نفسها بقوة على شخص الراوي - الشريك بصفته (طالب قوت) أيضاً كما يتكرر ذلك في المدوّنة ؟ ولماذا تجري موضعة المجالسات في ليال؟ وهل ثمة قصد وراء احتواء التنفيذ، أي المجالسات المستقلة، داخل إطار شهر زادي، كذلك الذي يطل منه الراوي ويتحاور فيه عند الإنتهاء، من كل واحدة مع ابن سعدان ؟ ثم لماذا يطغى ابن سعدان على المجالسات بديلا للزمن الذي يستدعي عند شهر زاد التذكير بالصباح ؟ ومثل هذه الأسئلة وغيرها هي وحدها التي تقودنا إلى

قراءة (فن السرد عند التوحيدي) قراءة متأنية أخرى غير محملة بالإسقاطات أو خاضعة للتفسيرات الكثيرة التي قيلت فيه. كما أن مثل هذه القراءة لا تتحقق بجدوى طموحة إن لم تأخذ بنظر الاعتبار شخصية حائرة ، مترددة ، مستكينة ، قبل أن تستكمل عدّتها وتستدعي أدواتها ، وكأنها تسعى في النتيجة لإثبات العكس مرتين، مرة عند ابن سعدان أثناء مجرى المجالسات وثانية عند مراسلة أبي الوفاء وجمع المشافهات داخل المدوّنة التي تأتي بالراوي والروي وكأنهما يمران في تجليات تدعو للحيطة والانتباه .

لم تستأثر قضية السرد لدى أبي حيان التوحيدي بعدُ بالعناية الواسعة التي تستحقها ، ولربما يعود ذلك إلى المعروف عنه تابعاً وتلميذا لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في نصوصه المتداولة الأساس، لا سيما في كتابيه الحيوان والبخلاء. فأبو حيان التوحيدي ينقل مترسلا عن أبي الوفاء محمد بن يحيى البُوزجاني واليه (٣٢٨ - ٣٨٧)، فهو الذي، أوصله إلى أبي عبد الله العارض، الوزير ابن سعدان . والأخير هو الذي استكتب أبا حيان كتاب الحيوان لأبي عثمان الجاحظ « لعنايتك به، وتوفرك على تصحيحه »[(١)] وإذ يثني أبو حيان على جهد الجاحظ في البخلاء ، إلا إنه كان يتفاوت عنه ، ويتباعد منه ، مشيرا إلى تقادمه مرة وإلى هناته مرة أجرى ، فهو يتفق تماما مع الوزير المستمع في « فائدة رجل يُتهادى قوله، وتتراوى أخباره» لكن القصور يأتي به التقادم، ولهذا فالحيطة لا بد منها ، والحذر لازم ، فيقول مستجيبا لرغبة الوزير في الإتيان على البخل والبخلاء : « إن الجاحظ قد أتى على جمهرة هذا الباب إلا ما شذ عنه مما لم يقع إليه ، فإن العالم - وإن كان بارعا -ليس يجوز أن يظن به أنه قد أحاط بكل باب، أو بالباب الواحد إلى آخره، على أنه حدث من عهد الجاحظ إلى وقتنا هذا أمور وأمور، وهَنات وهَنات، وغرائب وعجائب، لأن الناس يكتسبون على رأس كل مائة سنة عادة جديدة،

وخليقة غير معهودة ، وبَدء هذه المئين هو الوقت الذي فيه تنعقد شريعة وتظهر نبوة ، وتفشو أحكام ، وتستقر سُنن ، وتؤلف أحوال بعد فطام شديد وتلكؤ واقع ، ثم على أستنان ذلك يكون ما يكون » [٢] والقصد من هاتين الإشارتين إن أبا حيان التوحيدي قد عُرف في عصره بهذا الإنتماء للجاحظ والأخذ عنه، ملما بمنهج الأخير أخذاً به ، لكنه يعرض لنفسه مستزيداً في موضوعه، حذراً في ترسيم هذا الانتماء وهذه العلاقة بما يدعونا إلى تأمل هذا (الخيط) الرقيق والتساؤل في فعله داخل نصوص أبي حيان نفسها .

ويمكن أن يشار في البدء إلى أن ملاحظات طه الحاجري في الجاحظ ومريديه والأخذين عنه ، لم تفقد قيمتها منذ أن ظهر نص **البخلاء** محققا من قبله [٣]. وحتى الذين كتبوا في المحكي من التالين للحداثة كعبد الفتاح كيليطو لم يخرجوا عن دائرة المقارنة الأساس التي عقدها بين الجاحظ وبين حكاة القرن الرابع الهجري . لكن هذه الإشارات يمكن أن تكتسب أهمية أوسع عندما يضعها التالون من الدارسين والنقاد في سياق مقولات السرد وتشكيلاته عند أعلام المرحلة الذين أخذوا عن الجاحظ، وعن معايناته وإحالاته وإشاراته ومنهجه ، مضيفين إليها أو قارئين في ضوئها أو متجهين - بسبب ذلك - نحو الواقع الذي أنشد إليه أيضاً، وتعامل معه ليس في ضوء معيار واحد، وإنما من خلال مزيج من المقروء والمجتلب والملاحظ ، تتسلط فوقه معاينة المؤلف ونظرته التي لا تحيد بها السخرية عن إشراك القارئ والمستمع ، وإتاحة المجال أمامه للمناقشة والاختلاف والاجتهاد [٤]. ولهذا لا يسع المرء إلا أن يتفق مع ما جاء به الحاجري في أن التوحيدي تتلمذ على نصوص الجاحظ ومنهجه ، وكذلك شأن أبي مطهر الأزدي الذي يعده المحقق من كتاب القرن الرابع، بينما يقبله كيليطو على أنه من أهل النصف الثاني للقرن الخامس حسب مقترح آدم متس [٥] وما دام هذا الاستنتاج لا يخرج عن الإشارتين السابقتين في

التدليل على إنتماء أبي حيان المنهجي، فإنه لا يثير الاختلاف، لكنه يمكن أن يستدعي المزيد من التساؤل عندما يتوقف القارئ عند الإشارة إلى أبي المطهر الأزدي صاحب **حكاية أبي القاسم البغدادي** : فالحكاية يعدها الحاجري تجاوزا في النوع الأدبي لـ « الأحاديث والرسائل المقصورة كما رأينا عند أبي حيان » ، مشبها إياها مع حكاية لأبي علي الحاتمي ذكرها الحصري في **جمع الجواهر في الملح والنوادر** ، قبل فيها إنها «طويلة» في نحو أربعة أجلاد » [٦١]. أما **بخصوص حكاية أبي القاسم البغدادي** التي نشرها آدم متس فإن كاتبها « أبان في صدرها عن تأثره بالجاحظ واتباعه سبيله ». لكن هذه الحكاية لا تسعى إلى تأكيد هذه التبعية فحسب، ولا تلجأ إلى التنوخي وابن حجاج أصواتا وأقنعة للإنحراف بالنص أو تثبيت حضوره بين المرويّات والمحكيات فقط، وإنما تلجأ إلى الإنتحال والأخذ، كما تفعل إزاء صفحات الغناء البغدادي المأخوذة عن مصدر واحد مع أو عن الإمتاع والمؤانسة ، ما بين الليلتين الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين ، بما يدفعنا إلى قراءة النص ثانية في ضوء حجم استعاناته وإجالاته وانتحالاته ، والتي تستعيد كثيرا من طرائق الكتابة عند التوحيدي في نصه الجامع ، أي نصه الذي يحاكي نصوص الجاحظ الغالبة، في **الامتاع والمؤانسة** .

إننا - إذن - بازاء تبعية وتناص ، وكلاهما لا يعني فقدان الابتكار مادام أبو حيان يستعين بالمعاينة والسند هو الآخر ويبني على المقروء والمروري ويتشبث بالاخبار، ملفقا أو منقولا. لكنه وعلى الرغم من إحالاته المعلنة واستعاناته الصريحة يبقى مأسورا بقلق التأثير الذي يرى فيه المحدثون من أمثال هارولد بلوم توتراً رومانسيا، أو عقدة أوديبية فكاكها الخلاص أوالسعي نحوه بهذا التوتر والوسواس. ولهذا لا تخلو كتابة التوحيدي من مثل هذا الهاجس، على الرغم من أن إشاراته للإغارة والتوارد تقع في سياق انهماك أو سع بشأن السرقات الأدبية. إذ يقول :

«ما أكثر أن يقال : أخذ فلان من فلان، وأغار فلان على فلان، والخواطر تتلاقى وتتواصل كثيراً، والعبارة تتشابه دائما، ومن عرف خواص النفس وقوى الطبيعة وأسرار العقل لم يستنكر توارد لسانين على لفظ، ولاتناسخ خاطرين على معنى حاضر، وباطنه ظاهر». (٧) ولا يوجد هاجس عندما تجري الإشارة والإحالة ويتضح المنقول ويتسق الخبر، كما يغيب الابتكار عند ذلك ؛ لكنه يظهر متمرداً موسوسا كلما ازداد الاحساس الإبداعي بالتبعية للسلف ، ويتفاوت الهاجس الشخصي مع العام المعنى بتجارب المتقدمين كـ (مرايا المتأخرين)، لأن الهاجس يقيم في المكبوت، ولا يذوب ولا يتألف في التجربة ، ويبقى يتنازع السيادة مع المعلن ، لكنه غالبا ما يترك نفسه منتشراً في مجموعة من العلامات والأقاويل التي ضاع عنها صاحبها أو ضاعت عنه، طواعية أو قسرا، في جسد النص لدى أبي حيان، أي لابد لنا من التفتيش أولا عن بعض هذه العلامات والإشارات الضالة لمعرفة ستراتيجيات السرد لديه .

وبدءا لم يكن الجاحظ يتردد مثلا من أن ينسب نصوصه إلى غيره ، وهو ما يفعله أبو حيان عندما أسند حديث السقيفة إلى أبي حامد أحمد بن بشر المروروذي تحسبا وحذرا إزاء آراء الجماعات . وهذا الجاحظ يعلل هذا التغاضي والإغفال متخوفا من حسد الآخرين الذين ربما بينهم من «يتواطأ على الطعن » في نصه حتى وإن كانوا « جماعة من أهل العلم، بالحسد المركب فيهم ». وعندما يجتزئ في مصادر الحديث « بالخوف منهم وإما بالإكرام لهم » (٨) تاركا ذكرهم ، فإنه يعرف بمشكلات مختلفة تخص المجتمع وحكامه ؛ أي إنه يتصرف هنا في ضوء مستلزمات الواقع وشروطه في محاذيره ومخاطره ومنزلقاته. وحذر كهذا يلتزمه الكتاب كلما غابت القوانين واختلت الموازين ؛ إلا إنه عند كاتب مؤثر كالجاحظ يجري تناقله لدى المريدين ، فيرون الحيطة سلوكاً. ولهذا يتجنب التوحيدي أن

ينسب حديث مجادل إليه،كما إنه من الجانب الآخر يحقق غاية الروي بمزيد من التباعد الشخصي والاتكاء على أولويات الموثوقية في عصره ؛ أي الإخبار والسند بعد المعاينة. وهو في الأمرين يقظ إزاء مصلحته ، وليس أدل من ذلك من طبيعة استجابته لأبي الوفاء ، مستعيداً من رسالته إليه وصفه إياه بأنه «ب غرّ لا هيئة لك في لقاء الكبراء، ومحاودة الوزراء» وتحذيره المباشر له في «من صعد بك إذا أراد، ينزل بك إذا شاء». فالمرسل أبو الوفاء له خطابه النافذ، بصفته خطابا منتميا إلى علو شأن صاحبه، وبالتالي إلى خطاب الأمر والسائد: فتأتي تركيبته لتفصح عن معرفة بالآخر، أي المرسَل إليه، بأفعاله ونواله، وهو يخلو بالوزير ابن سعدان «ليالي متتابعة ومختلفة ، فتحدثه بما تحب وتريد ، وتلقي إليه ماتشاء ، وتختار ، وتكتب إليه الرقعة بعد الرقعة »[٩]. فيكون هذا القرب وبالا عليه إذا أخطأ ، ما دام غرا « متناسيا زلة العالم ، وسقطة المتحري، وخجلة الواثق ». وكل ذلك ممكن ، ولهذا يستدعيه المرسل واقعاً للمرسل إليه ، « كأني بك وقد أصبحت حران حيران يا أبا حيان ، تأكل إصبعك أسفا ، وتزدرد ريقك لهفا ، على ما فاتك من الحوطة لنفسك ، والنظر في يومك لغدك » .

فاستدعاء الغد التعيس هو مصادرة ليوم المُرسل إليه في حياة سياسية واجتماعية متقلبة غير مأمونة ، لا ضمان منها وفيها بغير الأصحاب والشفعاء وعلية القوم أولا ، مادامت موهبة الإنسان متعثرة، ومهاراته قلقة . فالمرسل إليه لا يقدر على الاطمئنان لشيء ، ولا لنفسه، ولهذا لم يكن أمر المُرسل عصيّاً عليه « إن تطلعني طلع جميع ما تحاورتما وتجاذبتما هُدب الحديث عليه» . فالتحذير لا يختفي بغير الاستجابة والتهديد لا تنفيه غير الكتابة ، والكتابة غير المشافهة ، والأخيرة تسمح بظهور ما يسميه أبو الوفاء بالفسُولة لدى أبي حيان التي يقرن ظهورها عنده « بمخالطة الصوفية والغرباء والمجتهدين الأدنياء الأردياء»:

ولهذا تأتي استجابة أبي حيان واضحة حاضرة ، متعهدا بـ « سرد جميع ذلك »[١٠] مؤكدا على كل ما دار ، مثبتاً للمرسل أبي الوفاء كل مادار عنه أو جاء منه أصلا ، وكأنه يخشى تسرب ما كان بينه وبين الوزير ، طالبا منه الإذن بجمع التفاصيل في (رسالة) هدفها أن « أدخل في الحجة عليك ولك ، وأغسل للوسخ الذي بيني وبينك ، وأزهر للسراج الذي طفئ عني وعنك ، وأجذب لعنان الحجة إن كانت لك ، وانطق عن العذر إن اتضح بقولك »[١١] .

وهو إذ يبدو مرُسلا مستجيبا واثقاً من نفسه في هذا المقطع، محققاً للتكافؤ بين الإثنين من خلال جمل متكافئة تركيبا ينعطف بعضها على الآخر باتساق ، فإن طلبه اللاحق في أن « تكون هذه الرسالة مصونة عن عيون الحاسدين العيابين ، بعيدة عن تناول أيدي المفسدين المنافسين»[١٢] لا سيما بين « النظراء في الصناعة » يظهره آخذا بمشورة أستاذه الجاحظ، حذراً من السعادة ، لكنها شأن تحفظات استاذه تفصح عن عصر متقلب مصير الأفراد والكتاب فيه محفوف بالأخطار، بينما يتهالك فيه (النظراء) من الكتاب على التقرب للسلطان. لكنه يعيد موضعة المنافسة من جانب وما تعنيه من سعاية ومقالب ومخاطر، ويعرض لمحنه الكتاب من جانب آخر ؛ فالأهم في نظره بعدما يأتي على كلام أبي سليمان في «بلاغة التأويل» لا يعدو أن يكون : « طلب القوت الذي ليس إليه سبيل إلا ببيع الدّين ، وإخلاق المروءة ، وإراقة ماء الوجه، وكدّ البدن وتجرع الأسى ، ومقاساة الحرقة ، ومضّ الحرمان ، والصبر على ألوان وألوان ؛ والله المستعان» . وتتعقد الحال في ظل تغيرات الظروف وغياب العناية بالكتاب، « كان هذا الباب يتنافس فيه أوان كان للخلافة بهجة، وللنيابة عنها بهاء، وللدّيانة معتقد، وللمرؤة عاشق، وللخير منتهز، وللصدق مؤثر، وللأدب شراة ، وللبيان سوق ، وللصواب طالب ، وفي العلم

راغب». وكل هذا الذكر يعني غيابها في الحاضر ، وتعذرها في الوضع القائم ، بما يعرض للمتحدث (بصوته أو بصوت غيره) مأزوما، متوتراً، قلقا، منكودا، ولهذا جرى لديه التلميح الكثير، وتعذر لديه التصريح .

وهو يلعم إنه لا يقدر على المجاهرة برأيه بمن هم في السلطة، ولهذا لا يجسر على نشر رسالته في مثالب الوزيرين ، وعندما يصر ابن سعدان الوزير على ذلك ، قائلا: « العين لاترمقها والأذن لا تسمعها واليد لاتنسخها »[١٣] يستجيب مضطراً. فالعبرة في العقل أنه مجبول على المجادلة والمناطحة والذم والمواجهة كلما تستعديه السلطة ورموزها، لكنه يبقى فعله « مكبوتا » غير منشور ، بما يعني إن الرفض والخصومة طبع، والحذر تطبع،، فالثاني يجبنه من أستاذه والأول متأصل فيه ، ولهذا يصعب عزل شخصية التوحيدي البادية في الترسل والأخبار عن (النظراء) الذين تعرض من خلالهم طبيعة العصر ، بصراعاته ، وطموحاته وبانهماك الكتاب والشعراء فيه على الحظوة والإنتشار : ولكن التوحيدي، أي الشخصية الظاهرة في الروي، حذر ومرتاب .. ومثل هذا الحذر، وكذلك تلفيق الأخبار والأنساب ، يأتيه سبيلا ونهجاً من الجاحظ ، مضطرا بحكم الظروف وتقلبات الأوضاع. ومثل هذه التبعية نرصدها أيضاً في الحديث عن النوادر واللحن وعن متلقى الحكاية، وهو رأي يستعيده في كتاباته من الجاحظ، ولكن بدون إسناد : فالجاحظ يرى الكلام يجري كما يقتضيه صاحبه، فإذا « سمعت بنادرة من نوادر العوام ، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب... فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويخرجها من صورته »[١٤] وهذا أبو حيان يروي مثل ذلك في **البصائر والذخائر** ، قائلا « الصواب فيه يخل بالنادرة ، ولا يُنكر اللحن والخطأ إذا كانت الحكاية عن سفيه أو ناقص»[١٥] وينقل عن آخر قوله «ملح النادرة في لحنها ، وحرارتها في حسن مقطعها ، وحلاوتها في قصر متنها ، وإن صادف هذا من الرواية لسانا ذليقا ووجها طليقا وحركة حلوة

مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضى الوطر، وأدركت البغية » .

ويقدر ما يتوجه هذا الترخيص إلى باث النادرة ، بمزاجه وطبعه، وإلى صوره النادرة ومكوناتها وانتمائها، فإن مستقبل النادرة لم يكن غائبا عن كتابة الجاحظ، كما أنه لم يكن يغيب عن أبي حيان التوحيدي؛ فكلما نتوارد النوادر من فئات اجتماعية هامشية أو أخرى من الفئات السائدة سهل تداولها، كما هو أمر الطفيليين والمكدين والقصاص أو ماشاع من مقالب بين (النظراء في الصناعة) وبين من يطمحون إليهم من أصحاب الجاه والنفوذ والحظوة والعناية لكن النادرة الشريدة - كالخرافة مثلا - تسعى لاختراق الحاجز ولتأسيس حضورها متجاوزة المحذور العقلي أو ما يخص الأعراف منه [١٦] . ولا يجري تداولها بدون إعلاء مستمع على حساب آخر ، فيكون المستمع الأول مستعانا به للإيضاح والتشريع والترخيص والإجازة ، مادام صاحب معرفة وعلم وعقل ؛ وهو لا يريد من (الحديث) غير المتعة وراحة البال ، فنفسه « عالمة بالفعل» كلما كان عالما ؛ وغيره متعلم بالقوة « والتعليم هو إبراز ما بالقوة إلى الفعل، والتعلم هو بروز ما هو بالقوة إلى الفعل » ، فالنفس « الجزئية عالمة بالقوة »، لكنها كلما سعت إلى المعرفة و « تكون أكثر معلوما وأحكم مصنوعا فهي أقرب إلى النفس الفلكية تشبّها بها وتصيّراً إليها ». وهذا الذي ينقله عن أبي سليمان يقدمه التوحيدي من قبل عندما يعرض لقضية الخرافات والحكايات في سياق الحديث . فيقول ناقلا عن خالد بن صفوان: « الحديث معشوق الحس بمعونة العقل ، ولهذا يولع به الصبيان والنساء، فقال : (أي الوزير) وأي معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلت (أبو حيان) : ههنا عقل بالقوة وعقل بالفعل، ثم إذا استمر العقل بلغ الأفق » [١٧] والعبرة في هذا الحوار هو خلخلة المعايير الدارجة والسائدة والتي يتشكل منها الخطاب الرسمي : فالتعلم يقدر على تمكين فئات

اجتماعية معينة من (عقل) إلى آخر، من القوة إلى الفعل. وبدل أن تستبقى النادرة والخرافة ضرباً من الإمتاع المحدود، فإنه يراد لها بهذه الصيغة أن تشغل مكانة أوسع. فيجري استقدام (الباطل) و (المحال) و (المعجب) والمضحك في هدي عناية السلف بالمحادثة ، إذ ينقل عن السلف : « حادثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدُثور »، ولا يجري صقلها واستعدادتها « قابلة لودائع الخير» بدون مثل هذا السبيل ، أي تيسير الحديث من خلال زيادة جذبه ، فيكون مؤثرا في غيره : « ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل ، وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق ، مثل (هزار أفسان) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات» [18] فما لا يجدي منفعة معلنة ومنجزا صريحا يبقى متهما، إلا إذا جرى تسبيب حضوره كهزار أفسان: فهو يجدي لمن « لا عقل لهم » كما يقول الوزير، خاصا بذلك الصبيان والنساء ، أي الفئة المتهمة في المجتمع بما هي ليست مسؤولة عنه ، وهي الفئة التي تعد في الخطاب الرسمي السائد والنافذ مستقبلة للخرافة وأحاديث البطال. ولم يكن التوحيدي في مسعاه لبلوغ هذه الفئة من جانب والتحايل على الخطاب الرسمي من جانب آخر ، غير تلميذ للجاحظ، فالأخير جاء إلى هدم الحاجز الرسمي مناوراً أيضاً بالخرافة والاتهام، فالأساطير والخرافات تدفعه إلى العناية بها لولا خشيته من الكوابح والمحرمات ، فيستقدمها من خلال تقليل شأن مستقبليها، عازلا إياهم ومتهما لهم ، مناورا بعد ذلك وملوحا بالقادم الجديد بعد حين : «وللنساء وأشباه النساء في هذا وشبهه خرافات عسى أن نذكر شيئاً منها » كما يقول في كتاب الحيوان [19]. لكن أبا حيان التوحيدي يؤمن بهذا القول في غير موضع. وكلما جرى تمييز المحبوب والجميل والحسن من المذكور والمسموع كان معه بصفته « أخف على القلب ، وأخلط بالنفس، وأعبث بالروح» [20] لكنه عندما يمر بما يرفض كالفال والزجر والطيرة ، فإنه يراها

أخلاقا « عارضة للنساء وأشباه النساء، ومن بنيته ضعيفة ، ومادته من العقل طفيفة ، وعادته الجارية سخيفة » [٢١] .

والحضور المغيب أو المكبوت للجاحظ يتنفس في خطاب التوحيدي في أماكن متباينة أخرى، ويضمنها استعاناته بالثقافة اليونانية : فكلما تتشكل هذه نادرة أو خبراً أو حكمة، استعان بها، كما هي إحالاته على سقراط وديوجانس وأنكساغورس واسطفانس وغالس ومقاريوس وطيماناوس وأربوس وثيودوروس وأبقراط وهومروس وسولون وأفلاطون، مقيما بين مقولاتهم ونوادرهم وبين ما يأتي على لسان أبي سليمان وأبي زيد البلخي وأبي العباس وغيرهم . لكنه ليس كذلك عندما يراد للغة اليونانية وللمنطق، أن تكون هاجساً أساسيا من هواجس العصر، يجري تعلمها والأخذ عنها ؛ فثمة ما يؤخذ ولا يقلد، وثمة ما قدم ولم يعد ينفع ، وثمة ما يتباعد عن الأصل. وكما كان يتتلمذ على الجاحظ ، أخذا عنه ومتباعدا في آن واحد، فإنه يعطي السيرافي حصة كبيرة في الحديث وذلك في معرض الرد المنقول عنه على أبي البشر متّى . فثمة مسعى لزحزحة الغلبة ، والتأثير، وتلبية نزعة أخرى تستعين بآليات اللغة وعلم الكلام ومجاورات الاهتمام والنصح والمشورة والتعليم مباشرة أو مراوغة . وهكذا نراه يزيح من الميل الضارب للمنطق، « إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفون بها من يسومها وصفاتها ، فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه فيتخذوه قاضياً وحكما لهم وعليهم » ؟ [٢٢] هكذا ينقل عن السيرا في. وعندما يرد متّى « إن يونان وإن بادت مع لغتها ، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني وأخلصت الحقائق ». فإن السيرافي لا يرى ذلك لأن الترجمة تحيد عن الأصل ، وليس « في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني» أن تبقى دون تغيير في الانتقال . وهو في مثل هذا القلق لنقض

قضية - من خلال أسانيد علماء اللغة والكلام - يسعى - أيضاً - إلى إحضار جهده ومركزة فعله وجلب الانتباه لمسعاه. وهذا التوتر بين مكبوت ومعلن ، وبين تأثير عميق وإشارة معلنة ، وبين انتماء وانقطاع ، يكاد أن يميز كتابة التوحيدي ، ويصبح عنصراً أساسياً في (سردياته) التي تشتغل حسب الحركة والسكون ، والاستجابة والتباعد ، والقبول والرفض، فهو عندما يسأل عن زيارة أبي سليمان الإسبوعية، يقول إنه مطلع على ذلك : « سمعت أشياء ولست أحب أن أسمّ نفسي بنقل الحديث وإعادة الأحوال فأكون غامزاً وساعياً ومفسداً » (٢٣). ويكون تبرير الوزير بعدئذ سببا في إعلاء مجموعة من هؤلاء كأبي الوفاء وابن زرعة وابن عبيد الكاتب ومسكويه والأهوازي والعسجدي ، بينما لام الرهط الآخر كابن شاهويه وبهرام وابن طاهر وابن مكيخا والذين هم عنده « قوم همهم أن يأكلوا رغيفا ويشربوا قدحا، لاهم ممن يقتبس من علمهم ، ولا هم يتكلفون له نصحا ... » (٢٤) وواضح إن الوزير أفاد من هذا الرأي وعزم على استخدامه « على وجه يخفي إنك له ملقن مُحَمَّل كأنك ساه عنه غير حافل به » . وبقدر ما تعني آراء التوحيدي كثرة حضوره المجالس ومعرفته بأناسها ، فإنها تكشف عن انقسامات الموقف لديه . ويمكن أن يبدو كالجاحظ عارفاً بأن الكتابة والحديث يأتيان بـ « الضيم والنقمة »(٢٥). لكن تجربته الشخصية جعلته أكثر حدة وحذرا ، فيرفض مرافقة ابن موسى إلى الجبل لأنه « باطلي لو مرّ بوهمه أمري لدهدهني من أعلى جبل في الطريق » ويرى ابن عباد ظالما له، «جانبه مهيب ، ولمكره دبيب » (٢٦).

وبكلمة أخرى فإن حجم التأثير المكبوت والمعلن ، وكذلك قسوة التجربة والحساسية إزاء الحياة ومجالس الدولة وأهل المعرفة ، أوجدت جميعها لدى أبي حيان توترا ما يعرض له هو نفسه مميزا إياه عن الجاحظ في حضوره ومعرفته بمنهجه وبما يعدها (مفاتح) مذهبه . يقول في

تفسيره لاستحالة لحاق ابن العميد بكلام الجاحظ ومذهبه : « أن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لاتلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد: بالطبع والمنشأ والعلم والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ ؛ وهذه مفاتح قلما يملكها واحد، وسواها مغالق قلما ينفك منها واحد » (٢٧) ومثل هذا التمييز يعني انشداد التوحيدي لسلفه وأستاذه والاعتراف بأبوته مرة وباستحالة بلوغه ثانية ، وما يترتب على ذلك من تباعد لابن العميد عن مذهب الجاحظ مهما بلغ من سعي نحوه (يكاد) ينطبق أيضاً على التوحيدي ، لولا أنه ورد على لسانه ، بما يعني لزوم الارتياب فيه : فالأشياء التي « لاتلتقي عند كل إنسان » قد تلتقي عنده أيضاً، والمفاتح التي (قلما) تمتلك من آخر يمكن أن تتيسر عنده ، فـ (قلما) تفسح له مثل هذا المجال بعد ما انغلقت على خصيمه ابن العميد . وإذن ، لنا أن نتساءل عن مذهب الجاحظ في السرد ، لنرى مقدار ظهوره لدى التوحيدي، قبل أن نبحث في مسعاه لتجاوز الأب وبلوغ « مما لم يقع إليه »، كما يقول للوزير ابن سعدان في تبيان مهارة الجاحظ من جانب ومايفرضه الزمان من تقادم من جانب آخر :

فعلى الرغم من أن الجاحظ لم يكن يشتغل في فراغ وكانت أمامه أحاديث الأصمعي وأبي عبيدة وأبي الحسن المدائني ، لكنه يراها في البخلاء قاصرة ومحدودة ، «لم أجد فيها ما يصلح لهذا الموضع» (٢٨) مكتفيا بما يراه مناسبا غير متحرج من إيراد ذلك ، فيتسلط على الواقع، بين أناس متنفذين لكنهم يتخلقون بالبخل طبعاً وبين آخرين يحترفون التكدية حتى يتحقق لهم من المال الشيء الكثير ، فيبقون يوصون أبناءهم بالمحافظة عليه ، لو ذهب مالي لجلست قاصا » (٢٩) يقول خالد بن يزيد أو خالويه المكدي، بين القاص محدثا كيزيد بن أبان الرقاشي، وبين القص صناعة وحرفة لأبي كعب الصوفي ، وبين تجار النادرة كأبي الحارث جمين في العراق وبين الهيثم بن مطهر وغيره (٣٠) ومن بين هؤلاء وغيرهم يظهر

آخرون يستعين بهم الجاحظ في تقديم المجالس والحالات والأشخاص بضربات سريعة مؤدية يغيب عنها المجاز والتشبيه ، بينما تشتغل داخلها حركية أخرى تستند إلى المفارقة بين المتوقع والمتحقق، وبين الظاهر والباطن، وبين ما يعرفه القارئ وما يغيب عن الشريك في الفعل أو صاحبه .

إن افتراق التوحيدي عن الجاحظ هو في (حركية) السرد ومكوناته: فالجاحظ معنى بالتناقض في تركيبة الشخوص ،كما إنه معنى بالتسلط على المفارقة بين الظاهر والباطن، ولهذا تأخذ المقامات عنه. أما التوحيدي فينهمك في الجانب الآخر لدى الجاحظ، جانب المجالسة وما تعنيه من حديث ومحاورة واحتجاج . فأبو حيان يجانب المجاز ويروم الافصاح ، وهذا ما يعلنه في تقديم كتابه لأبي الوفاء المهندس حسب مجموعة من المبادئ التي يريد لها أن تمضي في مذهب الجاحظ وحسبه، وهو معنى بـ (الحديث) أولا ، مستعينا بجاحظ خراسان، أبي زيد أحمد بن سهل البلخي ، لتأليف ما هو لطيف « الحجم في المنظر »، وشريف الفوائد « في المخبر »، فيه من الأخبار والعلوم والمعارف حسب مبادئ الترسل الدارجة . ويقترن بالترسل لديه مبدأ التشويق والتجديد في الحديث ، أخذاً عن السيرافي ما ينقله عن ابن السراج الذي ينقل عن ابن الرومي

ولقد سئمت مآربي		فكان أطيبها خبيث
إلا الحديث فإنه		مثل اسمه أبدا حديث (٣١) .

فتصبح المجالسة مرغوبة ، يسعى إليها طالبها ، قائلا على لسان سليمان بن عبد الملك « ما أنا اليوم إلى شيء أحوج مني إلى جليس يضع عني مؤونة التحفظ ويحدثني بما لا يمجه السمع ، ويطرب إليه القلب ». فيعلق علي ذلك قائلاً « كما إن البدن إذا كلَّ طلب الراحة ، كذلك النفس

إذا ملت طلبت الرَّوْح »، ليعيد وضع الحديث في المجالسات والليالي، مستعينا هذه المرة بعبد الملك بن مروان وهو يقول : « قد قضيت الوطر من كل شيء إلا من محادثة الإخوان في الليالي الزُّهر، على التلال العفر ». وبكلمة أخرى ، فإن مذهب الكتابة ، بين مداورة بالمعنى وتباين في الموقف وبين مخاطبة للقارئ والمستمع ومسعى لمشاركته ومتابعته للأخبار وبين تحري التصريح والسعي للمجالسة والحديث وكل ذلك هو من مؤثرات الجاحظ أولا : وهكذا تتشكل ستراتيجيات الكتابة لديه في مطلع كتاب الامتاع والمؤانسة ، رسالة « تشتمل على الدقيق والجليل ، والحلو والمرّ ، والطري والعاسي ، والمحبوب والمكروه » أما في أسلوبها ، فـ : « ليكن الحديث على تباعد أطرافه ، واختلاف فنونه مشروحاً ، والإسناد عاليا متصلاً ، والمتن تاما بيّنا ، واللفظ خفيفا لطيفا ، والتصريح غالباً متصدراً... » (٣٢) . بينما يشتد ميله في هذا الكتاب للمائدة والمجالسة، فيتقصى أقوال هذا وذاك كلما كانت المناظرة غالبة كما في لقاء أبي بشر متّى والسيرافي وغيرهما من المستمعين والمشاركين ، فإن « تباعد أطراف » الأحاديث وتباين موضوعها يكاد يكون سائدا بحكم ضعفه في التشخيص والروي (٣٣) .

والذي يفترضه المرء أنه عندما طرق « الحديث » و « الباطل » وخلطه بالمحال والمضحك والخرافة ، كأمر (هزار أفسان) ، فإنه يريد أن يهم بالمضي في مرويات من هذا النوع ؛ لكنه سرعان ما تقدم باقتراحات أخرى ، تسندها أو تحرفها عن مسارها تساؤلات الوزير ، غير أنه في هذه جميعاً (انتقائي) ، يعرض لمعرفته ومخالطاته وجلساته ومسموعاته . ولم يفد من هزار أفسان إلا في تقسيم كتابه إلى ليال ، يكون فيها شهرزاد ذكراً ، مجانبا لما يعده لائقا « بالنساء وأشباه النساء » بينما يسبغ على الوزير مواصفات شهريار مروّضا ، مستمعاً ، متسائلاً ، مطمئنا

وموثوقا : ففي تقسيم الليالي ، يكون الوزير المروّض داعية لختم الحديث ، بينما كانت شهر زاد تستجيب لمثل هذه الخاتمة : الليلة الأولى، يسعد الوزير فيقول : « أحسنت في هذه الروايات على هذه التوشيحات »، وبعدها يطلب منه « ملحة الوداع حتى نفترق عنها ، ثم نأخذ ليلة أخرى في شجون الحديث » [٣٤] بينما يطالبه في أخرى « تعال حتى نجعل ليلتنا هذه مجونية ، ونأخذ من الهزل بنصيب وافر ، فإن الجدَّ قد كدَّنا... »[٣٥] لكنه في نهاية ليلة أخرى يقول وقد بلغ به النعاس: « أرى النعاس يخطب إلى عيني حاجته » فتكون شهر زاد في اليوم اللاحق قد جاءت ثانية ؛ يقول التوحيدي : « وغدَتُ لليلة أخرى وقرأت عليه أشياء من هذا الفن - أي حديث الطيرَة والفأل والاتفاق » [٣٦] .

وتوزيع (الحديث المتباعد الأطراف) في ليال يعجز عن تكوين بنية سردية ، كما إن غياب نزعة التشخيص لدى الراوي يدفع بفنه بعيدا عن الجاحظ ، لا سيما في البخلاء ، لكن هذا التوزيع يسقط على الحديث إطاراً زمنيا بوضعه في زمان « استحال عن المعهود » ، وكثرت فيه المنافسة وساد التشاحن واشتدت فيه مخاوف الأفراد ، « فليس كل قائل يسلم ، ولا كل سامع ينصف ، ولا كل متوسط يُصلح ، ولا كل قادم يُفسح له في المجلس عند القوم » [٣٧] أي أن الراوي يطرح فاعلية الأفراد ويعرض لهم مليئين بالخشية والتوجس ، من هذا الزمان ومن أهله ، وهم كلهم يتوبون عنه ، ما بين (قائل) و (سامع) و (متوسط) و (قادم). وهؤلاء وأمثالهم يظهرون ساردين أو متحدثين أو ناقلين أو رواة أو قاصين أو أصحاب نادرة ومجون أو مجانين يتباعدون عن غيرهم سلوكا وقولا ، لكنهم يتموضعون داخل الأطر والمعايير والمذاهب أيضاً، وينتهجون الترسل والحدث والروى كغيرهم .

فهؤلاء الرواة سواء كانوا (بدلاء) أبي حيان أو ظهروا

كشخصيات معاصرة أو متقدمة يكثر عنها الإخبار والنقل ، يشتغلون غالبا في الحوار والمجادلة ؛ ليكون السرد متتاليا على هذا الأساس ؛ أي تنامي المجادلة والمنطق ومتابعة الأخبار : إذ قد نستمع إلى أبي سليمان المنطقي أو إلى السيرافي أبي سعيد ، وهما يظهران عند التوحيدي منقولا عنهما ، فلا نرى مواصفاتهما الشخصية كما هو الأمر عند الجاحظ مثلاً، وإنما نطلع على مايرويانه ويتناقله الآخرون عنهما . ويكون المروي قائما لاعلى أساس التتابع والبنية الدرامية مثلا ، وإنما على أساس السؤال والإجابة ، المناقشة والإضافة ، فتتعدد الأصوات وتكثر، ويضيف صاحب الصوت إلى ماجاء لديه من قبل ، منوعا في موضوعه، معدلا في صياغته، متوسعا في مداه فتتأكد تعددية لسانية تعرض لجانب من الحياة زاخرة بالمناقشات والحوارات والمحن والبغضاء والتوتر . وهي إذ تتسلل منتقاة من قبل الراوي ومن المتسائل بدرجة أقل ، فإنها تفصح عن شخصية الراوي نفسه ، مولعا بالمناقشة ، ميالا إلى أطراف الحديث، مشغولا بما يدور ، ساعيا إلى من يعترف بموهبته ومطمئنا إلى أن عناية الأكابر لو تحققت لجاءته بالخير ، كما كانت حال أبي مَخْلد عندما أعاب (أكاذيب الوراقين ، الذين يحكون عن كرم البرامكة لندمائهم وعناية غيرهم بالكتاب الجلساء ، فينقل أبو حيان ما قاله له الآخرون ، وهم يواجهون أبا مَخْلد هذا. « لولا أن في عصرنا من يعطي أكثر من هذا، ما كنت أنت في هذه النعمة الضخمة ، والحال الفخمة ، والبال الرخي، والعيش الهني ، من غير كتابة بارعة ولا أدب بارز ، ولانسب شريف، ولاشجاعة ظاهرة ، ولا رأي ... » (٣٨) .

لكن هذه الرغبة في الحظوة ، توازيها رغبة أخرى لتحقيق منال عذب من الاحترام والمحبة : فالتوحيدي ينحو منحى الجاحظ في هذا كلما ترسّل أو تحاور ؛ وقبله كان الجاحظ يكتب مترسلا لمحمد بن عبدالله الزيات « حاجتي والله أن أخف على قلبك ، وأن أحلو في صدرك »، وهي

رغبة تحتويها نزعة التوحيدي في الترسل والمخاطبة ، كما تدل على ذلك منقولاته عن الجاحظ معززة بالإشارة والإحالة في **البصائر** مثلا. وسواء كان الطرف الآخر، المرسل إليه، متنفذاً أو قارئا ، فإن المنى أن يكون متعاطفا بمعزل عن قيمة المكتوب، كما ينقل التوحيدي عن الجاحظ. إذ يقول أبو عثمان أيضاً : « والكتاب يحتاج مع صحة أديمه ، وكرم جوهره، وبراءة ساحته ، وسلامة ناحيته ، إلى شفيع في قلب المكتوب إليه وإن لم يكن هناك شفيع ولا دليل ، فالكلام كله يحتمل التوجيه والتصريف، والتوهم والظنون »[39] بمعنى أن الراوي وباث الرسالة والكاتب، يشتغلون جميعهم في محيط محتدم تكثر فيه الاحتمالات وتتعدد الأوجه والنوايا عنده . ولا تعزل الأخيرة عن القراءة ، ردودها واستجاباتها وأوهامها وتبعاتها ومخاطرها ؛ فبدون الشفيع والمتعاطف يمكن أن تصبح القراءة معزولة ، أي مجموعة من الاحتمالات ، والكتب ، التي لاعلاقة لها بنوايا الكاتب . لكن التوحيدي راويا شهرزاديا - يكون أكثر استقرارا واتساقاً عندما تسعفه منقولاته المراوغة ، فتتعدد لديه الأصوات ، ويترك لها حرية السرد ، بعدما أتاحت له المشافهة هذه المنقولات ؛ ففي الليلة الثامنة والثلاثين مثلاً (ج٣ ، ص ١٤٧ - ١٥٠) والتي ينقلها عن أبي علي الحسن بن علي القاضي التنوخي ترد مثل هذه المراوغة التي تتيح له، أي التوحيدي ، تبليغ خشيته للوزير من سوء المنافقين ، فيستعين بهذا الخبر ، غير هيّاب في البدء للاشارة إلى الشخصية الشريرة في هذا الحديث وهي ابن يوسف عبد العزيز جليس عضد الدولة « وما هو عليه من غشاثته ورثاثته ، وعيارته وخساسته »[40] وكان عضد الدولة قد أمر ابن شاهَوَيْه أن يبلغ ابن حرنبار أبا محمد « ينبغي أن تسير إلى البصرة وإنا نجعل لك فيها معونة ، فقد طال مقامك عندنا ، وتوالى تبرمنا بك ، وتبرمك بنا ، وليس لك بحضرتنا ما تحبه وتقترحه ، والسلامة لك تبعدك عنا قبل أن يفضي ذلك إلى تغيرنا ». وهنا يجري فعل السرد، على

أساس رسالة الباث ، مشحونة بالإشارة الملوكية وما تنطوي عليه من اقتصاد في التلميح والتلويح والتهديد، وكذلك فعل الوسيط، أي ابن شاهَوَيه ، مصحوبا بإشارة أخرى لضمان التبليغ وسماع الإجابة. ولا بد للسرد من (مكان)، فيكون اللقاء أيضاً، ويصغى المرسل إليه للرسالة مشافهة . ولا يتوقع منه الإعتراض ، فيكون (الأمر للملك ولا خلاف عليه)، لكنه يبث شكواه أيضاً و: « المقادير غالبة ، وليس للإنسان عنها مرتحل » . وأمر الملك قدر . لكن الدنيا لها مكائدها أيضاً ولابد للسرد - كما هو شأن الحياة - من إقامة الصلة بين فعل الإقدار وفعل البشر؛ ولهذا كان له أن يفصح عن امتعاضه من الدنيا ومساوئها : « ولعمري إن الناس بجُدُودهم ينالون حظوظهم، وبحظوظهم يستديمون جدوهم ، ولو وقفت ما كان عجيبا ، فقد نال من هو أنقص مني، ويبلغ المنى من أنا أشرف منه ».

ومثل هذا الجواب مرواغ ، فهو يواجه (المصير) بتمني العلا، لكنه يبث شكواه من خلال المقارنة بغيره ، الذين يقلون عنه مكانة وحضورا ونسبا ، فيبطن نقده للملك - الخليفة من خلال المراوغة والالتفاف ، قبل أن يستقدم مقترحه اللاحق الذي به يرتقي الفعل ، وينتشر السرد ويتعاظم، محققا في النتيجة مشهدا دراميا مشحونا بالقول واثاره وانفعالات الحضور وتردد المرسل - الوسيط ، وإصغاء الخليفة ، وهلع الشخصية - الهدف . وكل ذلك يتحقق في خبر عن التنوخي يليق بالجاحظ ، لما ينطوي عليه من تشخيص وصراع وسخرية وهزء ، فلولا ما يتضمنه طلب المرسل إليه الأساس ، أي أبي محمد بن حرنبار ، لما اكتسب (الموقف) هذه الدرامية ، وهذه المتعة ، وهذه النتيجة . فقوته تكمن في نسفه لآليات الشغب والدسيسة من خلال طلب ميسور لا علاقة له بالمرسل الآن ، والمرسَل إليه أولا ، أي ابن حرنبار . يقول في طلبه :« أحب أن تبلغ الملك عني. قال : هاتها ؛ قال : تقول له : أنا صائر إلى ما رسمت، وممتثل ما أمرت، بعد أن تقضي لي وطراً في نفسي، قد تقطع عليه نفسي ، وذاك

أن تتقدم فيقام عبد العزيز بن يوسف بين اثنين فيصفعانه ما ثنين، ويقولان له : إذا لم تبذل جاهك لملهف، ولاعندك فرج لمكروب، ولا برٌّ لضعيف، ولا عطاء لسائل ، ولا جائزة لشاعر، ولا مرعى لمنتجع ، ولا مأوى لضيف، فلِمَ تُخاطب بسيدنا ، وتُقَبّل لك اليد، ويقام لك إذا طلعت ؟؟» وبقدر ما تحتويه العبارة من استجابة لأمر الملك ، وما تلم به من سخرية، فإنها تسرَّب في داخلها نقدها لذوي الحظوة والجاه والسلطة عندما يعجزون عن الإيفاء بما تمليه مكانتهم السياسية والاجتماعية، فتكون المفارقة بين ما هم عليه وبين فعالهم . وعندما تنقل العبارة إلى عضد الدولة ، فإنها تستزاد بالتوتر، فالملك الخليفة يتساءل ، « هات الجواب» ويقول ابن شاهَوَيه مترددا حياءً : « الجواب عندك » فيزداد التوتر ، ويكثر التأزم، والخليفة لا يستكين لمثل هذه الإجابة ، فيأمر بالإجابة كاملة ، طالبا (الحديث بفصه)، فغيره من ((التواني والتكاسل) هو من غير المسموح به ، ولهذا يقترن (السرد) بالحديث ، بما يعني الترادف ، فكلاهما ينقلان التفاصيل كاملة ، يقول ابن شاهَوَيه : «فكرهت اللجاج ، فسردته على وجهه ، ولم أغادر منه حرفاً »

أما المعني بوقع الحديث ، وشرير هذا الخبر ؛ أي عبدالعزيز بن يوسف؛ فإنه « يتقدد في إهابه ، ويتغير وجهه عند كل لفظة تمر به» . والخبر لم يعد منقولا فحسب ، إذ يتموضع عند التوحيدي في الظروف التي تشكل فضاءات سياسية واجتماعية يشتكي منها. ولهذا فالذي يتيحه مثل هذا الخبر للراوية الجديد، أي التوحيدي ، هو التمدد الذي تستعاد فيه درامية الأفعال بشكل مغاير: فالمرسل الأول، أي الخليفة يتحول إلى مرسَل إليه، «هات الجواب»، ثم « هات يا هذا الحديث بفصّه»، بينما يتحول المرسل إليه الأول ، أي أبو محمد بن حرنبار، مرسلا وباثا، ولم يتبق غير الوسيط و (شرير) الخبر مبقين على دورهما ووظيفتهما ؛ غير إن الفعل ضرب من المحكي وفن القول : وكلما كان

القول مشحونا بالسبب وغنيا باللغم ومناورا بالكلمة ومقرونا بالمفارقة وتباينها بين الموقع والسكوك ، ومتصلا بالشخص المعني وبالواقع ، انفجر بقوة أكبر، محققا نتيجة أوضح على صعيد القول والفعل ، وهكذا نصغي لما يقوله الخليفة عند الاجابة ، عارفا بما يجري، عازما على قرار فيتأكد القول والفعل .

ويتسع سبيل التبليغ السياسي كلما تيسرت لدى الراوي.. المتحدث القدرة على التنويع، ما بين احتجاج وحكاية ورواية ، فكلام أبي سليمان المنطقي (احتجاج)، وما جرى للمعتضد يستبق ما ينويه الوزير ، وهو الآن (حكي) و(محكي)، وما يأتي به الصوفي من تجربة في الابتداء والانتهاء (روي) (٤١) وهذه المفردات يوردها أبو حيان التوحيدي على لسان الوزير ، بعدما ابتدأه بضيق صدره همّا يأتيه من مسموعات عن العامة و « وخوضها في حديثنا، وذكرها أمورنا ، وتتبُعها لأسرارنا، وتنقيرها عن مكنون أحوالنا ، ومكتوم شأننا ، وما أدري ما أصنع بها، وإني لأهم في الوقت بعد الوقت بقطع ألسنة وأيد وأرجل وتنكيل شديد، لعل ذلك يطرح الهيبة ويحسم المادة ، ويقطع هذه العادة» (٤٢) أي إن الوزير عازم على أمر ، والراوي يستدعي أسلحته كاملة كما استدعتها شهرزاد من قبل ، وكما استدعاها ابن المقفع من خلال الترجمة على لسان الحيوان أيضاً ، فيأتيه بمن اعترف له بالحكمة، أي بأبي سليمان المنطقي أولاً لا بسبب الحكمة وحدها، ولكن أيضاً لما لديه من (تجربة) ، وما عُرف عنه من (محبة الدولة والشفقة عليها من كل هبّة ودبّة) فكلامه مقبول عندما يقول « الملك لايكون ملكاً إلا بالرعية، كما إن الرعية لاتكون رعية إلا بالملك» داعيا إلى رفاهة العيش وطيب الحياة ودُرور الموارد وسيادة الأمن والعدل والخير . ومثل هذا الاحتجاج لن يكتمل ما لم يقرنه أبو سليمان بوضع مشابه ينقله عن أيام الخليفة المعتضد والشيخ التبان الذي يجتمع عنده رؤساء ودهاقون وسراة ويسترق السمع إليهم (من

خاصة الناس) : فبلغ المعتضد إنهم يخوضون في (الأراجيف وفنون من الأحاديث) . فاستشار وزيره الذي دعاه إلى إحراق المتهمين وتغريق الآخر ومعاقبة مجموعة ودمار أخرى . فما كان من المعتضد إلا أن يتراجع داعيا إياه إلى « حسن المؤازرة ومبذول النصحية والنظر للرعية الضعيفة الجاهلة » بدلا من « قسوة القلب وقلة الرحمة » .

لكن حكاية المعتضد لاتتعزز إلا برواية الشيخ الصوفي الذي انعزل وصحبه في « دويرة الصوفية » في أيام « كان البلد يتقد نارا بالسؤال والتعرف والإرجاف بالصدق والكذب ، وما يقال بالهوى والعصبية » . أما النتيجة ، « فضاقت صدورنا ، وخبثت سرائرنا ، واستولى علينا الوسواس ». أي إن بذرة القلق ، وهي سر السرد قد ظهرت ، وكان لابد لها من الفعل والحركة ، حتى قرروا زيارة الزاهد الأول ، وبعده الثاني ، آملين أن يروه ساكنا راضيا « بكسرة يابسة ، وخرقة بالية ، وزاوية في المسجد مع العافية من بلايا طلاب الدنيا » كما كان حالهم ، فوجدوه متشوقا لمعرفة الأخبار ، كما كان حال أبي زكريا من قبله : « ياأصحابنا ما عندكم من حديث الناس ؟ فقد والله طال عطشي إلى شيء اسمعه ، ولم يدخل عليَّ اليوم أحد فاستخبره ، وإن أذني لدى الباب لأسمع قرعة أو أعرف حادثة ، فهاتوا ما معكم وما عندكم ، ولولا النوى ما حلا التمر، ولولا القشر لم يوجد اللب » . فالصوفي يتوجه إلى صحبه مستخبرا شأن الراوي - المشارك في فعل الروي ، فأبو حيان هو الآخر يلوذ بالتصريح لا بالتلميح وبالنص لا بالتورية . أما تنصت الصوفي فهو تنصت القارئ الذي ينتظر باث السرد ، ولهذا تطابق (المرسَل إليه) مع القارئ ، كما يتطابق المتصوفة - افتراضا - مع الراوي أو المرسل . وعندما ذهب المتصوفة إلى ثالث الزهاد ، أبي الحسن الضرير ، تساءل أيضاً في الشائع من الأخبار وما يتهامس به الناس ؛ وكان أن انقلب المتصوفة إلى «دويرتنا التي غدونا منها مستطرقين كالين » ليلتقوا الشيخ أبا الحسن العامري،

المتصوف الجوال ، فنقلوا له ما دار وما كان، مستغربين انهماك الخاصة بالعامة. وكان جوابه « أما العامة فإنها تلهّج بحديث كبرانها وساستها لما ترجو من رخاء العيش وطيب الحياة وسعة المال ودرور المنافع واتصال الجلب ونفاق السوق وتضاعف الربح ؛ فأما هذه الطائفة العارفة بالله ، العاملة لله ، فإنها مولعة أيضاً بحديث الأمراء ، والجبابرة العظماء لتقف على تصاريف قدرة الله فيهم ، وجريان أحكامه عليهم .. و بهذا الاعتبار يستنبطون خوافي حكمته ، ويطلعون على تتابع نعمته وغرائب نقمته، وها هنا يعلمون أن كل ملك سوي مُلك الله زائل ، وكل نعيم غير نعيم الجنة حائل ...» .

أي أن الحكاية الصوفية تبني حركتها في ضوء بذرة التمرد أولا ، والملل ثانيا ، والاستجابة للمحيط ثالثاً. كما إن مكونها السردي الأساس هو جريان الرحلة، ولهذا كان تحولهم من زاهد إلى آخر، وكل زاهد يؤكد بسؤآله وبتنصته وانتظاره حالهم الأولى عندما كانوا يتشوقون للفعل وسماع الأخبار. ويبدو أن يأتي اللقاء الأخير نافيا للجولان والتطلع، أي لمسار الرحلة السردية ولسببها الأول ، فإنه أعاد توزيع الاهتمام ما بين عامة قانطة ومستاءة ، وخاصة تؤكد تضرعها في ضوء عمق وعيها بواقع الحال . بينما تثير الثلاثية (الاحتجاج والحكاية والرواية - ص ٩٧) عجب الوزير ، وتسكن من خاطره ، وتعيد صقله ثانية باتجاه حسن الأداء والصبر ونقد الذات والدولة ، كما نفترض ، فإنها - تستعيده أيضاً إلى ما يريده أبو حيان التوحيدي في التعريف بالتصوف والمتصوفة الذين لديهم من الأدبيات مايقع في « عشرة آلاف ورقة» أو ينيف. ولهذا كان الوزير يقول فيهم « كم من شيء حقير يطلع منه على أمر كبير» ، بعد ما ظن فيهم أنهم « لا يرجعون إلى ركن من العلم ، ونصيب من الحكمة، وأنهم إنما يهذون بما لايعلمون ، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون» .

وعلى الرغم من إن المسموعات، من أخبار وأحاديث وطرف ونوادر تتشكل هيئة وتشغل حيزاً في كتابات التوحيدي، إضافة إلى المنقول من المدوّن ، إلا إن مجالسه ومشاركاته، العلمية والمعرفية وكذلك الاجتماعية، تتيح له الاتيان بالمشاهد والمواقف التي تكتظ بالأجناس المدخلة على جنس أساس ، فيكون (نصه الجامع) لا سيما- في الصفحات التي تظهر ثانية عند أبي المطهر الأزدي وحكايته عن أبي القاسم البغدادي - مليئا بالغناء والشعر والحيلة والصورة وحركة الشخوص وتقلبات الحال وأوضاع الحياة الجنسية : وهنا يسعى أبو حيان للظهور مشاركاً - وحاكيا ، وشخصية وراوية ، فيقول مثلا بعد الإسهاب في ذكر مشاهد الجواري والقيان والغلمان الشواعر والمغنين : « وقد أحصينا - ونحن جماعة في الكرخ - أربعمائة وستين جارية في الجانبين ومائة وعشرين حرة ، وخمسة وتسعين من الصبيان البدور ، يجمعون بين الحذق والحسن والظرف والعشرة ، هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورقبائه وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط في وقت ، أو ثمل في حال ، وخلع العذار في هوى قد حالفه وأضناه ، وترنم وأوقع ، وهزّ رأسه ، وصعّد أنفاسه ، وأطرب جلاسه، استكتمهم حاله ، وكشف عندهم حجابه ، وادّعى الثقة بهم ، والاستنامة إلى حفاظهم »[٤٣] كان ذلك في عام ٣٦٠ هـ ، كما يقول .

وهو ينقل في ضوء المشاهدة والمعاينة ، عن صبابة التي هي دون أختها حبابة (صنعة) وحذقا ، وفوقها في الحسن والجمال، لكنه لم يسهب في ذكر تفاصيل حياتهما ونوادرهما، على الرغم من إنه ينقل عن طرب أبي طاهر المقنعي لرؤية علوان غلام ابن عُرس، مستفيضا في ذكر ما يقوله الغلام وما يفعله ، « فلا يبقى من الجماعة أحد إلاوينبض عرقه، ويهش فؤاده (ويذكو طمعه) ويفكه قلبه ويتحرك ساكنه ، ويتدغدغ روحه »[٤٤] كما إنه يكون أكثر ميلا للوصف ، واستقراء وضع الشخص

في أفعاله وردوده عندما تستميله الحال ، فيصف ابن فهم الصوفي مستمعا لجارية ابن المغني واسمها نهاية ، وهي تغني لابن زريق البغدادي أبياته :

استودع الله في بغداد لي قمرا	بالكرخ من فلك الازرار مطلعه

ودعته وبودي لو يودعني	صفو الحياة وإني لا أودعه

فيقول في وصفه : « فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفر شعره ؛ وهات من رجالك من يضبطه ويمسكه ، ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعض بنابه ، ويخمش بظفره، ويركل برجله ، ويخرق المرقعة قطعة قطعة ، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة ، ويخرج في العباءة كأنه عبد الرزاق المجنون صاحب الكيل في جيرانك بباب الطاق». والملاحظ هنا أن التوحيدي يخاطب معارفه «جيرانك بباب الطاق»، عارفا بالسكان وأحوالهم ومجالسهم ، وملما بأحوال بغداد ، ومحيطا برغبات الجميع ؛ من متصوفة ونسّاك وخلفاء، مارا بأبي سليمان المنطقي عندما يستمع لغناء الصبي الموصلي الذي « فتن الناس وملأ الدنيا عيارة وخسارة ، وافتضح به أصحاب النسك والوقار» لكنه يتباعد عن الاسهاب مرات ، فيشير إلى طرب ابن حجاج (على غناء قنوة البصرية) وهي (جارته وعشيقته) ؛ يقول عنه إنه : «له معها أحاديث ، ومع زوجها أعاجيب ؛ وهناك مكايدات ، ورمي ومعايرات»، بدل تقديم هذه في مسامراته ، فإنه يتخلى عنهاويكتفي بايراد الشعر والغناء ، وكأنه معني بالاتيان على باب الغناء، موحيا بقدرته فيه ، إذا يقول : « ولو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين ، والأغاني من الرجال والصبيان والجواري والحرائر – لطال وأمل، وزاحمت كل من صنف كتابا في الأغاني والألحان » (٤٥) ومثل هذه النية غير المعقودة تعيدنا ثانية إلى حكاية أبي القاسم البغدادي للمؤلف الذي لم

تظهر ترجمته عند معاصريه أو بعدهم ، لكنه يبتدئ هو الآخر بالجاحظ، ويعطف على التنوخي وينقل كثيرا عن ابن حجاج ويتجالس في الكرخ، يتهادى متفصحا مرة ويتناهى مستفضحا مرات وكأنه يعيد لنا نية الجاحظ في استبعاد الشبهات عن نفسه ؛ فكلما دخل مستفضحا، وانخرط مجالسا ومشاركا ، بدا شبيها بالقاصين أو بالطفيليين (الكتاب) الذي يكثرون أيام المنافسة والتقلبات وكثرة الشبهات واكتظاظ المدن وانفتاحها على غيرها وفرة (النظراء) . وهنا تبتدئ حكاية أخرى للكاتب ، فأما الانخراط في الحياة وقبول النتيجة ، وأما الابتعاد والاعتزال وقبول نتيجة ذلك أيضاً ؛ فلا يعدو الحل الآخر أن يكون انغماسا مرة وانسحابا مرة ثانية ، ليكون التكني والتخفي في إسم المؤلف سبيلاً لإبداع المرغوب في المكتوب وضمان بقاء السمعة الأصل نافذة مستمرة مقبولة في ظرف يكثر فيه الإصرار على المراتب والدرجات بين ذوي الطموح .

ومهما يكن أمر تفسير ذلك إلا أن استراتيجيات السرد لدى التوحيدي تتضمن الاحتجاج والجدل والاقتباس والنقل والتضمين والإشارة والتلفيق والإهمال المتعمد . كما إنها تتضمن التصريح والمراوغة ، معنية بالكلام وصنوفه أكثر من العناية برسم الشخوص ومقالب الأحداث ، ومتباعدة عن (سخرية) الجاحظ وقدراته الفريدة في التسلط على أوضاع الشخوص ومصائرهم ورغباتهم المعلنة والمكبوتة ؛ ولهذا فهو صاحب خبر وحديث ، يأتي به للإمتاع والمؤانسة ؛ لكنه غالبا ما يخفي (رسالة) لايريد إيصالها حتى عندما يبدو متراجعا منكفئا طبعا : ولهذا ليس مستغربا أن يخاطب أبا الوفاء في الليلة الثامنة والثلاثين مكتوبة إليه ومنقولة عما دار بينه وبين الوزير ، مشيرا إلى احتمالات الافتراق بين مشافهاته مع الوزير وبين هذه المدونة، لأن « الاتساع بتبع القلم ما لايتبع اللسان ، والروية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة » ، فيأتي التنميق مرة والتكلف مرة أخرى ، أما الضربة الخفية ، والعبارة المراوغة ، فهي تلك

التي تستعيد النص المكتوب منتصراً على لحظة التراجع والخوف والاستجابة التي سادت في مطلع الكتاب رضوخا لتحذيرات أبي الوفاء المهندس وتهديداته، إذا يقول التوحيدي، « ولما كان قصدي فيما أعرضه عليك ، وألقيه إليك ، أن يبقى الحديث بعدي وبعْدك ، لم أجد بدا من تنميق يزدان به الحديث ... » فالنص لم يعد مسحوقاً أو تابعاً، بل هو خارج عن مؤلفه ، مستقل بذاته ، متجاوز زمانه ، غيرهيّاب إزاء لحظة الرهبة، وغير عابئ بالتحذير : فالمؤلف شخصاً هو الضعيف المنكود ، أما نصه - ومهما بلغت هناته ومشكلاته - فإنه سيصمد فاضحاً ومصرحاً ، ومعرفاً بأسباب ظهوره وبأوضاع صاحبه ونظراته ، مؤكدا ثانية جدوى الكتابة في واقع مليء بالمشكلات والمقالب والأهواء .

وعند معاينة بنية الإمتاع والمؤانسة في ضوء الخلاصة الأخيرة نرى أن هذه البنية تكشف عما هو مألوف في البناءات السردية والروائية ، تلك التي تبتدئ بالعرض والتمثيل ، فيظهر شخص الروائي في رسالة أبي الوفاء يعاد لنا بشها ثانية ، بصفته دون مستوى الحدث ، فهو (غر) لاهيئة له (في لقاء الكبراء)، وهو يشكو من القسولة جراء (مخالطة الصوفية والغرباء) ، كما يحتمل أن يكون مقدما على ماهو أسوأ(كأني بك قد أصبحت حرّان حيران يا أبا حيان، تأكل أصبعك ندما ...). كما تعوزه الدربة والدراية ، فلا يعرف (الحوطة لنفسك والنظر في يومك لغدك). وسواء صدقت مطالعة أبي الوفاء أم لم تصدق ، فإعادة البث تحتمل تشخيصاً مضاعفاً، وإصراراً على ذلك من قبل باث السرد ، أي من قبل المتكلم أبي حيان التوحيدي نفسه وقد قرر التدوين والكتابة. لكن هذا العرض وذلك التمثيل يتموضعان أيضاً في فضاء آخر هو انشغال الكتاب ، وبضمنهم صاحب المدونة ، بـ (طلب القوت)، وهو طلب لايتأتى إلا بالتراجع عن الرغبة والطبع أي أن الشخصية المرسلة ، لم تعد كما ترغب أن تكون، وهي قد تتشابه مع جوالي المقامات اضطرارا. فلا

سبيل إلى القوت (إلا ببيع الدين ، وأخلاق المروءة ، وإراقة ماء الوجه، وكدّ البدن ، وتجرّع الأسى، ومقاساة الحرقة ومضّ الحرمان ...) ولمّا كان المرسل ، المتحدث أبو حيان ، يطلب القوت في لحظتي الحكي والتدوين، مجالسة ابن سعدان ومراسلة أبي الوفاء، لنا أن نتوقع الشخصية منحرفة عمّا تود أن تكون عليه . وذلك ممكن ومتواطئ بشأنه ، لأن الحياة لم تعد كما كانت عليه من قبل عندما (كان للخلافة بهجة ، وللنيابة عنها بهاء، وللديانة معتقد، وللمروءة عاشق، وللخير منتهز، وللصدق مؤثر، وللأدب شراة ، وللبيان سوق ، وللصواب طالب ، وفي العلم راغب) . لكن هذا العرض يبتغي الإدانة مرة والمراوغة مرة أخرى، فهو يريد من جليسه الوزير مرة ومن صديقه الضاغط عليه مرة أخرى أن يثبتا العكس وذلك بانتماء للماضي الزائل الفريد من حيث الأفعال والقيم بدلا من حاضرهما الآتي بقيمه المدانة . وهكذا يأتي تفجير الانفصال بين عالمين، بدلالاتهما وإشاراتهما المختلفة ، كستراتيجية من ستراتيجيات التكسير العديدة، التي تنحرف عن المباشرة بقصد تحقيق التأثير عبر التباعد. وتتساند هذه الستراتيجية مع الستراتيجيات الأخرى لتكسير نوايا باث السرد ، والتي جرت الإشارة إليها عند معالجة بنود الاحتجاج والحكي والروي في الامتاع والمؤانسة. وبهذه الستراتيجيات يتاح للشخصية الرومانسية الطاغية المليئة بالحيرة والألم ، التي تسكن النص معلنة ومضمرة ، أن تتحرر قليلاً من طغيان الحضور، وتحقق نية الهدم ، بتسكين خاطر الوزير واستدعاء الموافقة على التصوف واستبعاد الشكوك والمكيدة ضد العامة، واستقدام الأمل في أن لايتكرر نموذج سادة لاينفعون كابن عبد العزيز. وبكلمة أخرى فإن السلطة الآمرة ، وخطابها السائد، يتعرضان الآن إلى تهذيب وتخريب في آن واحد. كما أن الشخصية الرومانسية تتحرر من أنهماكها الشخصي لبلوغ دورها العام، وهي بهذا الدور تحقق الانتصار على ما قيل في جوهرها الرومانسي المتهم، ذلك الذي يرد على لسان أبي

الوفاء ويعاد بثه إلينا ثانية من إدانة له وتحذير. والأهم من ذلك أنها بهذا التحرر تتخلص أو تنفك من انتمائها الجاحظي، لتلد ثانية بدور مختلف ومصير آخر يتطابق مع نيتها المعقودة في المدونة، والتي تتلخص بإعلاء المكتوب ، جسداً بديلاً لايموت، فهو الذي (يبقى .. بعدي وبعدك) كما يقول لأبي الوفاء . وعندما يجري هذا الإعلاء تنبعث الحياة في المدونة ، ولكن على حساب الحضور البشري ، فكلاهما زائل والكلمات هي الباقية، تنحفظ في النص ، تماما كما هي آمال الرومانسيين التالين أولئك الذين رأوا كلماتهم اختراقا للمادي وتجاوزا لما هو محدود وانتصارا على ما هو متسلط أو ضاغط . وما كان متهما بالفسولة أو الرخاوة وقلة الحيلة يخرج من جلده ، وكذلك من هذه التهمة، منتصرا على الآخرين ، كماهو متباعد عن نفسه المتهمة أو الضائعة والحيرانة ما بين انتماء لأبوة الجاحظ وما بين ضعف أمام الحياة والحاجة والسلطة . إن سلطة النص تأتي ألينا من خلال إطار أساس يتمثل ببنية الاحتواء المراوغ للإتهام والإدانة مرة ويخطاب مضاد مرة أخرى يختار وينتقي من الآخرين ليحقق بهذا الانتقاء والترتيب حضوره المتباين عن ذلك الشخص المتهم بالفسولة وقلة الدراية . وبينما تتضاءل الأنا مقارنة بطغيان المنقولات والمرويات والشذرات والملاحظات، تستكمل المجالسات الليلية حكيها الذي لا يكتسب جسده إلا بعد التدوين ، بديلا للحضور الشخصي للمؤلف ، لكنه البديل المتاكد الذي لايكل والعنيد الذي لايأل داعيا إلى مزيد من القراءة والاختلاف . وفي ضوء هذا التفسير لايبدو طلب المرسل للإبقاء على (المدوّنة) سرا بينه وبين المرسل إليه ، أبي الوفاء ، الاستراتيجية أخرى من ستراتيجيات التخفي : فالسرانية لا تلغي التدوين ، لكنها تدفع إلى التنقيب والتساؤل فكل سر هو سرد ينتظر الإنطلاق متى ما تدفق أمام البحث أو السؤال، وهذا ما تحقق للمدونة ، أي **للإمتاع والمؤانسة** .

الهوامش

(١) كتاب الإمتاع والمؤانسة ، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين (طبعة المكتبة العصرية ، بيروت) ، ج ١ ، ص ٥ .

(٢) المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ٢ -٣ .

(٣) طبعة دار المعارف (ط ٦) .

(٤) مثلاً ، تلاحظ ص ٥٠ من البخلاء ، (مصدر سابق).

(٥) كتابه ، المقامات : السرد والأنساق الثقافية ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣) عن طبعة ١٩٨٣ بالفرنسية ، ص ٣١ .

(٦) البخلاء ، تحقيق الحاجري ، ص ٤٧ .

(٧) البصائر والذخائر ، تحقيق وداد القاضي (دار صادر) ، ج ٢ ، ص ٢٠.

(٨) البخلاء ، ملاحظة الشارح وهامشه ، ص ٤١ ، بصدد نسبة الحديث .

(٩) الإمتاع والمؤانسة ، ص ٨ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٧.

(١١) المصدر السابق ، ص ٨ .

(١٢) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١ -٢.

(١٣) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٥٤؛ ج ٢ ، ص ١٤٣ ، لما بعدها .

(١٤) عن البيان والتبيين ، في البخلاء ، حواشي الحاجري ، ص ٣٠٢ .

(١٥) البصائر والذخائر ، ت . أحمد أمين وأحمد الصقر ، ط ١ ، (القاهرة : التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٣) ، ص ١٠٥.

(١٦) ويتوسع الجاحظ في أمر هذا الاقتران ، بين الحديث وبيانه وغرضه ومستقبله ، فيقول في كتاب الحيوان ما يكون مؤثرا في النثر ومؤديا لظهور المقامة والنادرة المكتوبة وكذلك المرويات : « لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف والجزل للجزل ، والإفصاح في موضع الإفصاح ، والكناية في موضع الكناية ...» ج ٣ ص ٣٩ .

(١٧) الإمتاع والمؤانسة ، ج ١ ، ص ٢٣ .

(١٨) المصدر السابق .

(١٩) نسخة مصطفى البابي الحلبي ، ج ٣ ، ص ٥٣٤ (١٩٣٨).
(٢٠) الامتاع والمؤانسة ج ٣ ، ص ٢٠٤ .
(٢١) المصدر السابق ، ج ٢ ، الصفحات ٣٤ - ٣٨ : ٤٤ - ٤٩ .
(٢٢) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ١٠٩ - ١١٢.
(٢٣) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٤٢ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٨ - ٤٩ .
(٢٥) البخلاء ، ص ٨.
(٢٦) الامتاع والمؤانسة ، ج ٣ ، ص ٥٢ - ٥٣ ، ص ٥٤ .
(٢٧) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٦٦.
(٢٨) البخلاء ، ص ١٤٨.
(٢٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ .
(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٦١ - ٢٦٢ .
(٣١) الإمتاع والمؤانسة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨ - ٩ .
(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٣ .
(٣٤) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٨ .
(٣٥) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٥٠ .
(٣٦) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٦٣ .
(٣٧) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١ ، تقديم الليلة السابعة عشرة .
(٣٨) البصائر والذخائر ، ج ٤ ، ت . وداد القاضي (بيروت : دار صادر ، ط ١، ١٩٨٨)، ص ١١١.
(٣٩) المصدر السابق ، ج٣ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
(٤٠) الامتاع والمؤانسة ، ج ٣ ، ص ١٤٧.
(٤١) المصدر السابق ، ج٣ ، ص ٩٧ .
(٤٢) المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ٨٧ - ٩٧.
(٤٣) المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ١٨٣.
(٤٤) المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ١٧٩ .
(٤٥) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٨٣.

اللغة والبلاغة

في

فكر أبي حيان التوحيدي

مقاربات منهجية

عبد السلام المسدي

إذا كان أبو حيان التوحيدي قد استطاع أن يحدثناعن العقل طويلا، في كل مصنفاته التي وصلتنا وفي سياق شتى المواضيع التي عرض لها، وإذا كان حديثه لنا عن العقل في أدبية عالية تصاهر الشعرية وإن تخلت عن الشعر، فمن حقنا أن نتساءل : ما عسى أن يكون حظ نظريته في الأدب من العقل وإلى أي مدى قد كان يُقر - وهو الذي كتب أدباً يشيد بالعقل، وتحدث عن العقل بأدب - بأن أسرار النظم وأسرار الشعر جميعا لا يمكنها أن تفلت من سلطة العقلانية رغم سباحتها في محيط الثقافة الموسوعية التي أرادها لها.

إن سؤال اللغة إذا احتك بسؤال العقل أنجب توأمين : سؤال الدلالة وسؤال البلاغة، وعلى مدارهما سيحوم أبو حيان بالفكر المتأمل التواق إلى فض ألغاز الإنسان في علاقته باللغة .

والأرضية التي لعله كان يتحرك عليها دون أن يروم ذلك بالوعي الصريح هي استصفاء الدلالة، واستصفاء البلاغة، ناشداً في الحالين تحقيق الصفاء لِوَاذاً بالنقاوة . إننا لا نكاد نشك في أن أوكد الأولويات في مشروع أبي حيان قد تمثلت في الإمساك باللغة عند مقاساتها الطبيعية بحيث لاتتفاوت سياقات الكلام ولا تتسابق مقامات المتكلمين، ولا تتعاظل هذه بتلك . والأولوية إن هي لم تكن بالضرورة أولوية زمنية أو أولوية ترتيبية فلا أقل من أن تكون أولوية اعتبارية، ومن شأن ذلك كله أن يسوّغ لنا التقاطها من مظان الكتابة التوحيدية .

إن الكلام في مبتدئه ذو وظيفة إخبارية، فهو مشدود إلى تماهي الوصف مع حقائق الموصوف وكلما تقيدت اللغة بوظيفتها المرجعية التزمت بعقود الأمانة، ومن هنا ينشأ معيار الصدقية في القول. ومن شدة حرص أبي حيان على هذا الوفاق والتماثل تواتر نضاله في سبيل إرساء ما قد نسميه بأخلاقيات القول، لا في المعنى الوعظي الزاجر، وإنما على مرامي استواء الدلالة بين دوال الملفوظ ومدلولاته .

لقد كان معيار السلوك همّا حاضرا في مقاصد أبي حيان ، فهو لاينفك ينبّه : " إن زينة اللفظ في المعنى ، وحسن المعنى في الصدق ، والصدق ينقسم على صالح القول المؤدب والفعل المهذب " (الإشارات: ٤٠٠) ولكن الهمّ الأكثر حضوراً والأقوى ضغطاً هو حرمات العقل ، وكلما انجذب اللفظ إلى ما وراء مضمونه وتجاوز حدود وظيفته المرجعية انتهك حرمة العقل كالقول الذي يُلبسه القائل لباس الصدق وليس بصدق أو يعيره حلية الحق وما هو بحق ، وكل ذلك مخالف لصورة العقل الناظم للحقائق ، المهذب للأعراض ، المقرِّب للبعيد ، المحضِر للقريب " (المقابسات : ٢٩٣) .

وهنا تعرَض اللغة على امتحان العقل لاختبار مصداقية القول لاعلى أنه وصف أمين ساعة، وتصوير زائغ ساعة أخرى، وإنما على أساس حظر امتزاج الوظائف في اللحظة الواحدة حتى لا تتلبس الوظيفة الشعرية التي مدارها التخييل بالوظيفة الإخبارية التي مدارها المطابقة .

ولاشك أن تجربة التوحيدي مع اللغة، وأن تجربته مع الكتابة، وأن تجربته كحارس متيقظ يرعى الحدود بين أرض الوصف الإخباري وأرض التخييل الإبداعي هي التي أملت عليه هذه اللوحة التصويرية :

" إن الكلام صَلِفٌ تياه، لا يستجيب لكل إنسان ، ولايصحب كل لسان، وخطره كثير ، ومتعاطيه مغرور، وله أرَن كأرن المهر، وإباء كإباء

الحرون، وزهْو كزهو الملك ، وخفق كخفق البرق ، وهو يتسهل مَرة ويتعسر مرارا ، ويَذِل طورا ويَعز أطواراً " (الإمتاع : ١ -٩) .

كذا يلوذ التوحيدي بالمجاز لينبّه إلى خطر المجاز، وكذا يعود إلى الكتابة صوابها فينصاع الكلام إلى آلية التطهير التي يؤسسها التوحيدي بحثا عن براءة القول في سجل الدلالة ، ولا يهم كثيراً إن كان البحث عنها مزامنا لسجل السلوك أو سابقاً إياه أو لاحقاً عليه .

لذلك يواصل أبو حيان حديثه عن الكلام قائلاً " ومادته من العقل والعقل سريع الحؤول ، خفي الخداع ، وطريقه على الوهم والوهم شديد السيلان ، ومجراه على اللسان واللسان كثير الطغيان ، وهو مركّب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي والتأليف الصناعي والاستعمال الاصطلاحي، ومستملاه من الحجا ، ودَرْيه بالتمييز، ونسجه بالرقة والحجا في غاية النشاط ، وبهذا البون يقع التباين ، ويتسع التأويل ، ويجول الذهن، وتتمطى الدعوى، ويُفزع إلى البرهان ، ويُبرأ من الشبهة، ويُعثر بما أشبه الحجة وليس بحجة ، فاحذر هذا النعت وروادفه ، واتق هذا الحكم وقوائفه " (ص : ٩ - ١٠) .

إن التصدي لجموح أداة التعبير قد كان المعركة الذهنية الشائكة التي اقتحم أبو حيان ساحتها وأسهم في إيلائها مقاماً استثنائيا حتى ليكاد الأمر يتحول إلى هاجس ملازم : فمن قول يرويه " أحسن الجواب ما كان حاضراً مع إصابة المعنى وإيجاز اللفظ وبلوغ الحجة " (الإمتاع : ٣-١٦٣) إلى تفسير للظاهرة يورده : " لأن اللغة جارية على التوسع كما هي جارية على التضيق ، ومن ناحية التضيق فُزع إلى التحديد والتشديد، ومن ناحية التوسع جُري على الاقتدار والاختيار ، وفي عُرض هذين بلاءٌ آخر لأنه بين الإيجاز والإطناب ، وبين الكناية والتصريح ، وبين الإنجاز والإبطاء " (١٠٦) .

ومرجع الحكمة في ذلك أن " الكلام إذا وجد مسرحاً لم يقف " قالها التوحيدي حين استطرد في حديثه عن الحياة السابعة - من أصناف الحياة العشرة - أكثر مما فعل مع الأصناف السابقة، فاستدرك على نفسه : " قد بعُدنا عما كنا فيه بهذا الاعتراض ، والرأي الرجوع إليه ، فالكلام إذا وجد مسرحاً لم يقف ، والخاطر إذا أصاب سَحًّا لم يكفّ " (ص٦٠).

ومن تلك الحكمة حَقت كلمة سقراط " افرح بما لم تنطق به من الخطأ أكثر من فرحك بما لم تسكت عنه من الصواب " (٥٣) ولن نتردد في الإقرار بسلطة العقل لدى أبي حيان حينما يواجه الخيار الصعب بين ثنائية الإفصاح والإيضاح التي مرجعها إلى انثناء البلاغة على الإبلاغ ، فيقول حاسما أمرَه : " متى جمع اللفظ ولم يوات ، واعتاص ولم يَسمح ، فلا تَفُتْ نفسك خصائص المطلوبات وغايات المقصودات ، فَلأنْ تخسر صحة اللفظ الذي يرجع إلى الإصلاح أولىَ من أن تعدم حقيقة الغرض الذي يرتقي إلى الإيضاح " (المقابسات : ٣١٩).

إن سؤال تطهير القول إحياءً لبراءة اللغة هو الذي يوفر علينا جهداً كبيراً عند البحث عن أسرار المعركة الفكرية الكبرى التي عاشها أبو حيان وكان فارس عصره فيها ، وهي الوقوف في وجه المتكلمين والاعتراض عليهم في أعز ما كانوا يظنون أنهم أسّسوه ، ولعله هو الذي يعيننا على فك معضلة المتضاربات بين المواقف عند أبي حيان : فيلسوف يقصي الفلسفة عن سؤال القناعات الحميمة ، أديب مبدع لا يخشى على اللغة شيئا كما يخشى عليها من إبداعية المجاز ، جاحظي حتى الرميم ولكنه يحذر الكلام ويحذر من علم الكلام ، عاقل مستعقل يغضّ الطرف عن القصور الذي في اللغة إذا رامت استشراف مقامات العقل الخالص .

إن المعيار فيما نواجهه هو مدى انفلات الكلام عن مَقْبَض العقل، وبذلك تَبِين معالم وظيفة اللغة التي لا انقسام فيها بين المعقول واللامعقول

وإنما الأمر فيها بين الإبلاغ المرجعي والتخييل الشعري، ولن تصفو للمرء مرآة الكلام إلا بعد أن يصقلها من أدرانٍ تُداخلها إذا ما استسلمت إلى جموح اللفظ من وراء حدود المقاصد .

بل لنقل إن الحكم على المقاصد شيء، والحكم على تجاوز اللغة للمقاصد شيء آخر، فإن يعتبر المرء شراً ما يراه الآخرون خيراً، وخيراً مايرونه شراً، فهذا خلاف في المقاصد. أما أن يروم إلباس الشر لبوس الخير حتى يظنه الآخرون خيرا وهو على علم بأنه ليس خيراً فهذا هو الذي يُعترض عليه ، ويكشف أن آلته هي من آلة اللغة حين يجمع فيها اللفظ فتُسخرُ لغير ما وضعت له .

ذلك هو السوس الناخر الذي أصاب عند الإغريق مؤسسة اللغة وهي محاورة ، ومؤسسة الكتابة وهي تدوين ، وذلك على أيدي السفسطائيين، ثم ها هو يصيب في الحضارة العربية الإسلامية مؤسسة الكلام مما يمحض له لفظ " الجدل " بعد أن زحزح عن دلالته الاصطلاحية الأولى. والحيرة العظمى في ذلك أنه دبّ بين أنسجة العلم الذي اسمه علم الكلام .

وسنعلم علم اليقين أن الذي حدد معالم نظرية التوحيدي في اللغة وهي دلالة بين لفظ ومعنى، والذي حدد نظريته في البلاغة وهي مراوحة بين استمالة وتأثير أو بين استدراج وإقناع ، هو بلا أدنى ريب شظايا المعركة الحامية التي تأججت مع الاصطراع العقدي والتشتت المذهبي والتباين على الأطراف بين ملل ونحل ، مع ما تفجرت إليه القضية منذ اختلطت المسائل الفكرية بخيارات السلطة السياسية في حركة عجلى تنوس بين رفضِ ما كان قائما وقبول ما كان مرفوضاً، حتى تاه من لم يكن له عهد بتيه .

وكان المتضرر الأكبر من كل ذلك هو القول الذي كف عن وظيفته التي هي أداء الشهادة عن حقائق الأشياء الموجودات، وعن حقائق الآراء

المظنونات، وعن حقائق الظواهر المقدّرات، ليسخر للإفحام ولاشيء غير الإفحام، لأنه هو القصد وهو الغاية والعبرة في المسالك إليها .

ومن أجل هذا جاء سؤال المقابسة الثامنة والأربعين : " ما الفرق بين طريقة المتكلمين وبين طريقة الفلاسفة ؟ " وجاء الجواب مفتتحا بتأكيد البديهيات : " لكل ذي تمييز وعقل وفهم " - وهي نهاية في الإلحاح أملاه المناخ المكفهر - ومفضيا إلى فضح طريقة المتكلمين بأنها " مؤسسة على مكايل اللفظ باللفظ ، وموازنة الشيء بالشيء : إما بشهادة من العقل مدخولة ، وإما بغير شهادة منه البتة . والاعتماد على الجدل ، وعلى ما يَسبق إلى الحس أويحكم به العيان ، أو على ما يسنح به الخاطر المركب من الحس والوهم والتخيل مع الإلف والعادة والمنشإ وسائر الأعراض التي يطول إحصاؤها ويشق الإتيان عليها ، وكل ذلك يتعلق بالمغالطة والتدافع وإسكات الخصم بما اتفق وإتمام القول الذي لا محصول فيه ولا مرجوع له " (ص ٢٢٣) .

ويتواصل خطاب أبي حيان بإدخال اللغة إلى مغسلة العقل تستصفيها من أدران المغالطة وتعيد إليها نسق محركها ، وترجع إليه ما فسد من توازن إيقاعاتها ، فيخرج القول الفكري طاهراً ، ويخرج سؤال الفلسفة مُعافًى ، فتعود إليه نصاعته ، ويسترجع وظيفته في الأصول والفروع وفي الكليات والجزئيات :

" وهكذا كل شيء يُطلب أصله وفصله بالنظر الفلسفي ، والبحث المنطقي (....) ، فأما ما يُنظر منه في الجدال فلا يَرِث الإنسانُ منه إلا الشك والمرية ، والحسبان والظنة ، والاختلاف والفرقة ، والحمية والعصبية، وهناك للهوى ولادة وحضانة ، وللباطل استلاء وجولة ، وللحيرة ركود وإقامة ، أخذ الله بأيدينا وكفانا الهوى الذي يؤذينا وصنع لنا بالذي هو أولى به منا " (المقابسات : ٢٠٧) .

لقد استفحلت البلوى منذ سيطرت مؤسسة صنع القرار على مؤسسة صنع المعرفة يومئذ فتحكمت - من خلال السلوك الذي طلبته وزكّت متعاطيه ومن خلال صورة السلوك الذي رفضته وأدّبت أربابه - في آليات الإنتاج المعرفي. وكانت البلوى بداءين : داء انفصام السلوك عن القناعات المعلنة ، وداء انزياح الكلام عن مقاصده المرجعية ، فانشقت اللغة مثلما انشطر السلوك، وتحول سؤال اللغة إلى سؤال الشقاء ، باللغة على أيدي هؤلاء المتكلمين الذين " يتناظرون مستهزئين ، ويتحامدون متعصبين ، ويتلاقون متخادعين ، ويصنفون متحاملين ، جَذ الله عروقهم، واستأصل شأفتهم ، وأراح العبادَ والبلاد منهم ، فقد عظمت البلوى بهم ، وعظمت آفتهم على صغار الناس وكبارهم ، ودبّ داؤهم ، وأرجو ألا أخرج من الدنيا حتى أرى بنيانهم متضعضعا " (الإمتاع:١-١٤٢) .

وهل أعتى من داء يَحمل أبا حيان على تصوير الجهل بعلم الكلام فضيلة تؤمّن السلوك وتؤمن الأخلاق " لم يأتِ الجدل بخير قط ، وقد قيل: من طلب الدينَ بالكلام ألحدَ ، ومَن تتبعَ غرائب الحديث كُذِب ، ومن طلب المال بالكيمياء افتقر ، وما شاعت هذه الوصية جزافاً ، بل بعد تجربة كررها الزمان ، وتطاولت عليها الأيام ؛ يتكلم أحدهم في مائة مسألة ويورد مائة حجة ثم لا ترى عنده خشوعاً ولا رقة ، ولاتقوى ولادمعة. وإن كثيراً من الذين لا يكتبون ولا يقرءون ولا يحتجون ولا يناظرون ولايُكرَمون ولا يُفضَّلون خيرٌ من هذه الطائفة وألين جانباً ، وأخشع قلباً، وأتقى لله عز وجل ، وأذكَرُ للمَعاد ، وأيقن بالثواب والعقاب " (المرجع).

انشقت مؤسسة إنتاج المعرفة لأن الصراع تحوّل من مضمونها إلى أداتها فشمل آلة الإفصاح ، ودخل الكلام منطقة العواصف الرملية ،

ودخلت دلالته منطقة الاهتزازات الفضائية ، وأصبحت ملكيته محل منازعة تكاد تصل إلى أبواب القضاء . ومَن لنا بغير أبي حيان يروي - في انطلاقة ذهنية واسعة الأفق - عن أستاذه أبي زكريا يحيى بن عدي كبير المناطقة في عصره إذ يتحدث عن فيلق المتكلمين وهو يجالسهم :

" إني لأعجب كثيراً من قول أصحابنا إذا ضمّنا وإياهم مجلس : نحن المتكلمون ، ونحم أرباب الكلام ، والكلام لنا ، بنا كَثُرَ وانتشر وصح وظهر . كأن سائر الناس لا يتكلمون أو ليسوا أهل الكلام ! لعلهم عند المتكلمين خُرس أو سكوت ! أما يتكلم يا قوم الفقيه والنحوي والطبيب والمهندس والمنطقي والمنجم والطبيعي والإلهي والحديثي والصوفي" (المقابسات : ٢٢٤) .

وسيتواصل اضطراب المؤسسة المعرفية ردحا من الزمن وسيأتي بعد التوحيدي ببضعة عقود أبو حامد الغزالي (٤٥٠ - ٥٠٥ هـ) فيستخلص من الظواهر نواميسها ، ويضع لها مفسراتها الاجتماعية والسياسية بالاحتكام إلى واقع التاريخ وهو يعاشره ، وسيخص موضوع " العلم " بالكتاب الأول من الإحياء ، وسيأتي في الباب الرابع منه بيان أسباب إقبال الخلق على علم الخلاف وتفصيل آفات المناظرة والجدل وبيان التلبيس وغيره من مهلكات الأخلاق ، وسنعلم أن الصراع قد وصل إلى منتهاه لأنه شمل العلم والإنسان الحامل للعلم ، وشمل الكلام والإنسان الناطق بالكلام ، وانفصلت المرجعية المعرفية انفصال المرجعية الأخلاقية : هل يُعرف الرجال بالحق أم يُعرف الحق بالرجال ؟

ويحفر الغزالي في بواطن الأمور فيُخرج لنا تشخيصاً ينصهر فيه المكون التاريخي والمكون المعرفي فإذا بالظاهرة قد تولدت في جسم الفتوى ضمن قواعد السلوك ، ثم انتقلت إلى جسد الكلام ضمن قواعد العقيدة ثم عادت من حيث صدرت :

" اعلم أن الخلافة بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم تولاها الخلفاء الراشدون المهديون ، وكانوا أئمةً علماءَ بالله تعالى ، فقهاءَ في أحكامه ، وكانوا مستقلين بالفتوى في الأقضية فكانوا لا يستعينون بالفقهاء إلا نادراً (.....) فتفرغ العلماء لعلم الآخرة (...) وكانوا يتدافعون الفتاوى (...) فلما أفضت الخلافة بعدهم إلى أقوام تولوها بغير استحقاق ولا استقلال بعلم الفتاوى والأحكام اضطروا إلى الاستعانة بالفقهاء .

وكان قد بقي من علماء التابعين من هو مستمر على الطراز الأول (...) فاضطر الخلفاء إلى الإلحاح في طلبهم لتولية القضاء والحكومات. فرأى أهل تلك الأمصار عز العلماء وإقبال الأئمة والولاة عليهم مع إعراضهم عنهم فاشرأبوا لطلب العلم توصلاً إلى نيل العز ودرك الجاه من قبل الولاة ، فأكبوا على علم الفتاوى وعرضوا أنفسهم على الولاة (...) فأصبح الفقهاء بعد أن كانوا مطلوبين طالبين ، وبعد أن كانوا أعزة بالإعراض عن السلاطين أذلة بالإقبال عليهم ".

ويواصل الغزالي تحليله الدقيق الغائص على خفي الأسباب المفسرة للظاهرة في تعقدها الاجتماعي وتداخلها المعرفي وامتدادها الثقافي، وفي تعاظلها الفكري وانعكاسها الوظيفي وارتدادها الاقتصادي ، دون غفلة عن مضاعفاتها على المؤسسة السياسية في أدق وشائجها مع المؤسسة الدينية حتى لكأننا حيال كشف علمي لكل الأنساق السوسيولوجية يومئذ ولا سيما في انسلاخاتها التعاقبية :

" وقد كان أكثر الإقبال في تلك الأعصار على علم الفتاوى والأقضية لشدة الحاجة إليها في الولايات والحكومات ثم ظهر بعدهم من الصدور والأمراء من يسمع مقالات الناس في قواعد العقائد، ومالت نفسه

إلى سماع الحجج فيها، فعُلمت رغبته إلى المناظرة والمجادلة في الكلام، فأكب الناس على علم الكلام، وأكثروا فيه التصانيف، ورتبوا فيه طرق المجادلات، واستخرجوا فنون المناقضات في المقالات، وزعموا أن غرضَهم الذبُّ عن دين الله والنضال عن السنة وقمع المبتدعة كما زعم مَن قبلهم أن غرضهم بالاشتغال بالفتاوى الدين وتقلدُ أحكام المسلمين "

وتدور عجلة التاريخ عودا على بدء .

" ثم ظهر بعد ذلك من الصدور من لم يستصوب الخوض في الكلام وفتح باب المناظرة فيه لمَا كان تَولدَ من فتح بابه من التعصبات الفاحشة، والخصومات الفاشية المُفضية إلى إهراق الدماء وتخريب البلاد ، ومالت نفسه إلى المناظرة في الفقة " (الإحياء : مج ١ ، ص ٧٠ – ٧١) .

بدون ما أسلفناه بتمامه يظل فهمنا لآراء أبي حيان في أمر اللغة وفي أمر البلاغة فهما ناقصاً ، وبدونه يعسر علينا كذلك أن نقدر النقلة النوعية التي حَدَتْ بأبي حيان أن يهجر المصادرة الإيبستيمية التي وضعها أستاذه الجاحظ رغم أنه لم يَكُنْ يُكِنُّ من الوفاء المستديم لأحد بمقدار ما كان يكن لأبي عثمان ، تلك الإيبستيمية التي في ضوئها كانت " المعاني ملقاة على الطريق " فقد حالت أحوال منذ ذلك ودالت دول .

لم يكن من سلّم يرتقي أبو حيان على مدارجه إلى موا ءمة العقل للمعقول ولم يكن من مسلك يتوسل به إلى المصالحة بين العقل العاقل والآلة التي بها نعرف أن صاحب العقل قد أنجز أمانته إلا إعادة اللغة إلى وظيفتها، وذلك بجبر الانكسار الذي شق دلالتها إلى دوال تنفصل عن مدلولاتها. لقد كان متعينا أن يتأسس مشروع أبي حيان في الكتابة من خلال سؤال اللغة على رأب الصدع بين الألفاظ ومعانيها حتى يقتنع الناس بأن اللفظ والمعنى وجهان لصحيفة واحدة إذا حاولت شقها لم تحصل على صفحتين وإنما على صحيفتين . وما كان للتوحيدي أن يقفز على التاريخ

فيأتي بالصورة التمثيلية قبل واضعها، وإنما كان له مسلكه إلى الأمور بما يطابق المقاصد بالآليات التمثيلية التي لديه .

وإذا كان لنا أن نعيد ترتيب مفاصل النص التوحيدي لاستنباط سلم المرجعيات كما تسوّغه لنا مسؤولية القراءة فإن في خط الانطلاق " أن المعنى (هو) مطلوب النفس " ولكنَّ " قبول النفس راجع إلى تصويب العقل" (المقابسات : ٢٤٥). والعلة في ذلك أن " الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع " كما هو مسلم به ، ولكن التذكير يمهد لما هو في ذلك المناخ الفكري المتلاطم أكثر تأكداً والحاجة إليه أشد إلحاحا : " والمعاني جواهر النفس فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر" (ص ١٤٥) .

ومن المنطلقات التأسيسية في مجال دلالة الألفاظ هذا التلازم الذي يقوم في ذهن الإنسان بين الدوال ومراجعها ، وهذا الاقتران هو المحصل للمدلولات كما هو بيّن ، وما لم يكن للإنسان إدراك بالمرجع الذي يحيل عليه الدال لم يكن اللفظ مستوفياً حظوظ العلامة الدالة :

" إنما نعرف الأسماء التي قد عهدنا أعيانَها أو شبَهَا لها، والناس إذا عَدموا شيئاً عدموا اسمه لأن اسمه فرع عليه ، وعينه أصل له، وإذا ارتفع الأصل ارتفع الفرع " (المقابسات : ١٥٠) .

ويذكر أبو حيان في سياق آخر كيف أن آلية الأداء تتطلب أن تتوفر اللغة على الدوال المتنوعة بتنوع المدلولات حتى تتمايز الدلالات " إذا لحظْنا المعاني مختلفة طلبنا لها أسماء مختلفة ليكون ذلك معونة لنا في تحديد الأشياء أو في وصف الأشياء " (الإمتاع ، ٣ - ١٣٥) .

وسوف لن يني التوحيدي من المناضلة في سبيل كسب معركة التطهير : تطهير الألفاظ من غش المعاني عندما تساق سوق التلابس، وتطهير المعاني من صلف الألفاظ عندما تسأل على نول التخييل . هو

مشروع إعادة اللغة إلى صفائها وإرجاع النقاوة إلى دلالاتها وذلك بعد رأب الصدع وترميم الشروخ :

" لأن المعاني ليست في جهة والألفاظ في جهة بل هي متمازجة متناسبة ، والصحة عليها وقف ، فمن ظن أن المعاني تتلخص له مع سوء اللفظ وقبح التأليف والإخلال بالإعراب فقد دل على نقصه وعجزه (البصائر : مج ٣ - ص ٥٠) .

إن للكلام فنونا ترسم بالعلم وتنبسط باللفظ كما يصور أبو حيان في رسالة الحياة ، (ص ٥٢) ، وهل من صرخة أقوى من قولته : " ولا تعشق اللفظ دون المعنى ولاتهو المعنى دون اللفظ " (الإمتاع ، ١ - ١٠) وهل من بيان أدل على نضالية التوحيدي وهو يراهن على كسب معركة المصالحة بين الدوال ومدلولاتها من تعليله الذي جاءنا ضمن مصنفه "رسالة في العلوم " إذ يقول : " لأن من فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر ، لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً أو معنى عبداً ولفظاً حراً فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر " (ص ٢٠٦) .

ولما كان سؤال العقل ملازما لأبي حيان يراود خاطره في كل آن ، وكان إشكال اللغة عبر ألفاظها محيلاً على الوجه المجرد من المتصورات الذهنية إحالة مباشرة فقد كان طبيعياً أن نقف عنده على إلماحات تتصل بتشكل العلاقة بين المستويين من عناصر الكلام : الحسي والتجريبي . ولو جمعنا بعض ماورد متناثراً من آراء أبي حيان في هذا الموضوع الدقيق الشائك لبان لنا تفرده في توظيف المكون الفلسفي لمعاضدة التصور اللغوي. وخيرالمداخل إلى ذلك قولته المكتنزة : " اللفظ طبيعي والمعنى عقلي " (الامتاع : ١ - ١١٥) .

فإن هو رام اقتناص اللحظة التي يتجلى فيها المعنى ليتحول إلى علامة تستدعي الإبلاغ لاذ بالمجاز فصور الانتقال بين المستويين

كالانتقال بين لغتين ، ولكن أبا حيان لا يغفل لحظة عن هذا الداء الذي يريد استئصاله والذي سول للناس أن يتوهموا انفصام مصداقية الدال عن مصداقية المدلول : " سمعت شيخا من النحويين يقول : المعاني هي الهاجسة في النفوس ، المتصلة بالخواطر ، والألفاظ ترجمة للمعاني ، وكل ما صح معناه صح اللفظ به ، وما بطل معناه بطل اللفظ به " (البصائر : مج١ - ص ٢٠٧) .

فإذا تساءلنا عن لحظة الانتقال هذه ، أو عن نقطة العبور تلك ، وكيف يتشكل الكلام الذي هو الإنجاز الأدائي انطلاقاً من اللغة التي هي الرصيد الكامن أجابنا بالاستناد إلى طاقة الاختزان التي توفرها للإنسان ذاكرته منذ لحظة الاكتساب بحكم آليات التجريد وآليات التمييز " قال أبو سليمان : المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس لايحوم عليها شيء قبل الفكر . فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركب ..." (الإمتاع ٢-١٣٨) ولنتجاوزْ عن بقية السياق الذي هو إفاضة في قضية النسق النظمي الذي سيخرج عليه الكلام ، ولنقف عند هذا الثالوث التجميعي متأملين عناصره: من فكر، وهو فعل التفكير، إلى الذهن وقد نعته بالوثيق، إلى الفهم وقد أسبغ عليه وصف الدقيق .

وبين ثنايا المقابسات سنقتنص الإيضاح الأوفى لهذا الذي جاء مستخلصا ، وسنظفر بالمعالجة الجامعة بين المكونات : اللسانية والمنطقية والنفسية. ولا يغفلن أحد عما نَجري وراءه في هذا السياق المخصوص ألا وهو جمع البراهين من لدن أبي حيان حتى تتأسس نظريته القائلة بالتماهي الدلالي؛ والاحتجاج لمشروعة الداحض لفصل اللفظ عن المعنى حتى يقطع الطريق على من احترفوا زينة الكلام بقصد إلباس الحق لباس الباطل وإكساء الباطل حلية مستعارة من أهل الحق :

" إن الألفاظ يشملها السمع والسمع حسّ ، ومن شأن الحسّ التبدد في نفسه والتبدد بنفسه ، والمعاني تستفيدها النفس ومن شأنها التوحد بها والتوحيد لها ، ولهذا تبقى الصورة عند النفس قنية وملكة، وتبطل عند الحس بطولا ، وتمحى محوا، والحس تابع للطبيعة والنفس متقبلة للعقل، وكانت الألفاظ على هذا التدريج والتنسيق من أمّة الحس، والمعاني المعقولة فيها من أمة العقل فالاختلاف في الأول بالواجب والاتفاق في الثاني بالواجب " (ص ١٤٤ - ١٤٥) .

ولو أن أحدنا قد تصور - على وجه الافتراض والمجادلة - سؤالا يليقه على أبي حيان مستفتيا إياه فيه أيهما أقدر على أسْر الآخر : الفكر أم اللغة، وأيهما أجدر بالسيطرة على الآخرة في لحظة مصاهرته، لجاز لنا أن نتقوّل عليه جوابا نشتقه من استطراداته الوافدة عليه بالقصد أو بالاتفاق .

من ذلك أنه إذ يروي عن أستاذه أبي سليمان يوضح " أن اللفظ نظير اللفظ في أغلب الأمر " ولكن المعنى على غير ذلك ، فلا شك أن أبا حيان كان يعي نسبية الإجماع على المدلولات ، ونحن نعلم جميعاً أن لفظ الدار ولفظ الصحراء ولفظ الماء واحدة عند العرب من حيث هي دوال ، أما مدلولاتها فهي واحدة من حيث الإجمال . ولكنها من حيث التفصيل في دقائق ما يختزنه كل عربي من تصورات تُحايثُ كلَّ لفظ من تلك الألفاظ فهي متنوعة بين فرد وآخر ، وهي أحيانا متباينة الإيحاء بين سياق وآخر " لأن اللفظ نظير اللفظ في أغلب الأمر وليس المعنى نظير المعنى في أغلب الأمر، واللفظ كله من واد واحد في التركيب بلغة كل أمّة ، والمعاني تختلف في البساطة على قدر العقِل والعقلِ والعاقلِ والعاقلِ " (الإمتاع:٣ - ١٣٤) .

فلا مراء أن نتخيل أبا حيان مجيبا: إن العقل قيم على اللغة: "فقد بان الآن أن مركب اللفظ لا يحوز مبسوط العقل، والمعاني معقولة ،

ولها اتصال شديد وبساطة تامة، وليس في قوة اللفظ من أي لغة كان أن يملك ذلك المبسوط ، ويُحيط به، ويَنْصب عليه سورا، ولا يدع شيئا من داخله أن يخرج ولا شيئاً من خارجه أن يدخل " (١- ١٢٦) .

على هذا المِقفَز سيضع أبو حيان قدميه بعد سعي حثيث على ملعب اللغة ليصعد من سؤال الدلالة إلى سؤال البلاغة . وعسى أن نفهم من كل ما أسلفناه كيف استقامت رؤية صاحبنا للطاقة الإبداعية لدى الإنسان، وللقدرة الأدبية في تركيب الكلام ، وللملكة الشعرية التي هي زواج هنيء بينهما .

وفي البدء بعض المنطلقات :

أولها أن الفصاحة قرينة الإفصاح ، وأن الإفصاح رهين سلامة التركيب ، وأن سلامة التركيب مشروطة بوضوح المقاصد : " افهم عن نفسك ما تقول ثم رم أن يفهم عنك غيرك ، وقدر اللفظ على المعنى فلا يَفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه ، هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به " (١ -١٢٥) .

وهذا ما سيضع أولى لبنات إبستيمية المقامات .

وثانيها أن البلاغة في الكلام هي وظيفة ثانية تركب وظيفته الأولى وأن الوظيفة الأولى التي هي التخاطب باللغة مقوم حيوي بينما الوظيفة الثانية هي كالمقوم الكمالي . " وحد الإفهام والتفهم معروف، وحد البلاغة والخطابة موصوف ، والحاجة إلى الإفهام والتفهم على عادة أهل اللغة أشد من الحاجة إلى الخطابة والبلاغة لأنها متقدمة بالطبع " ثم يستدرك أبوحيان على نفسه كي لا يذهب الظن بنا إلى أن الكمالي منقطع عن حاجة التواصل كل الانقطاع . " وليس ينبغي أن يُكتفى بالإفهام كيف كان وعلى أي وجه وقع " (المقابسات : ١٧٠) .

ومن شدة حرص أبي حيان على إجلاء هذا التفاوت بين وظيفة اللغة في منزلة الإبلاغ ووظيفتها في منزلة الإبداع استطرد في سياق آخر إلى عقد مقارنة ثلاثية استند فيها إلى مايسميه بالصورة اللفظية ليجعلها مراتب ثلاثاً وكلها " موقوفة على خاص ما لها في بروزها من نفس القائل ووصولها إلى نفس السامع " مرتبة تحقيق الإفهام وهي المرتبة الأدائية ، ومرتبة تحسين الإفهام وهي المرتبة البلاغية ، ومرتبة الغناء " إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار " (الإمتاع : ٣ - ١٤٤) فنسبة ما بين وظيفة البلاغة إلى وظيفة الإبلاغ هي كنسبة مابين وظيفة الغناء إلى وظيفة البلاغة . صنوا بصنو.

ولا يغيب عنا في هذا المدار أن كل ما من شأنه تعطيل عملية الفهم والإفهام فهو مناف للبلاغة ، ولذلك ردد أبو حيان عن الأصعمي مارواه من أن ابن المقفع كان يقول لبعض الكتاب : " إياك والتتبع لوحشيّ الكلام طمعاً في نيل البلاغة فإن ذلك العي الأكبر " (البصائر : مج ٢ - ص ٣٦٣) .

وثالث المنطلقات أن الكل محكوم بطبيعة الأجزاء أولا ثم هو إذا ائتلف مجاوز لما في الأجزاء تاليا . فأدبية الكلمة نابعة من طبيعة الحروف المكونة لها وارتصاف الأصوات المشتملة هي عليها ، وأدبية الخطاب كذلك ناشئة من خصوصية الكلمات التي ائتلفت بها ومن خصوصية النسق الذي انتظمت عليه . ولئن أمعن أبو حيان في تحليل ذلك من حيث يورد لنا - بصياغته وبإنشائه - الأجوبة الشوامل على الأسئلة الهوامل (ص ٢٣) فإنه قد ارتقى بالقضية إلى مرتبة التجريد الخالص وذلك في " رسالة الحياة ":

" لأنا كما رسمنا كل واحدة منها باللفظ الوجيز والعبارة الخاصة دللنا في هذا المكان على صورة أخرى تحدث لها بالتناظم والتلازم

والاجتماع والتأليف لم تكن من قبل ، لأن الأشياء المفردة صورها مخالفة للأشياء المتضامة ، وكذلك الأشياء المتباينة ليست كالأشياء المتلائمة ، وهذا عيان ، وهو غني عن البرهان " (ص ٥٨) .

وإذ قد انجلت المداخل التي هي كالتوطئات المنهجية فإن شمول النسق التوحيدي وتكتل أطراف المشروع اللغوي لديه بركنيه الدلالي والبلاغي اللذين تُظلهما مظلة العقل المتوثب وراء السؤال سينبثق مستويا على مناويل الخطاب المستحكم : " ومدار البيان على صحة التقسيم وتخير اللفظ وترتيب النظم وتقريب المراد ومعرفة الوصل والفصل وتوخي الزمان والمكان ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان " (المقابسات : ١٤٥) .

ثم ينجز أبو حيان حلمه الأول فيسقط من طريق البلاغة كل الحواجز المنتصبة ، ويطيح بكل المحظورات فينفتح لها الباب مرتفعاً عريضا كي تلج كل ما توارد على الخاطر من أغراض وموضوعات لو تسلينا بإحصاء ما ذكر لنا منها في فقرة واحدة لألفيناها بين أصل وفرع ثلاثين غرضا أو تكاد (المقابسات : ١٢١ -١٢٢) فإن كانت لنا ضرورة في الوقوف على بعضها - في هذا المقام المخصوص من رصد الرؤية التوحيدية الشاملة - فلعلها إبراز هذه الوظائف الأربع من وظائف الكلام البليغ نجمعها بعد أن نستلها من بين أخواتها ، ألا وهي : إحضار بينة، وإظهار بصيرة ، وإقامة حجة ، وإرادة برهان .

عندئذ نتفهم تلك الصيغ التي يتحدث فيها أبو حيان عن البلاغة بحديث البلاغة ، ويصف فيها الأدبية ببيان أدبي، ونفهم أيضاً أنه يسوق الأنموذج الجاحظي وإن باينه في بعض المرتكزات الجوهرية :

" أحسن الكلام مارق لفظه ولطُف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم ، يُطْمعُ مشهوده بالسمع، ويَمتنع

مقصوده على الطبع حتى إذا رامه مُريغ حَلّ ، وإذا حلق أسَفّ ، أعني يَبعُد على المحاول بعنفٍ ويَقرب من المتناول بلطفٍ" (الإمتاع:٢-١٤٥) .

وإذا بمدار الكلام البليغ " أن يكون المعنى شريفاً بديعاً ، واللفظ حرا ، والنظم حلوا ، والكلام رشيقاً ، والوزن مقبولاً . " (مثالب الوزيرين:٣٢٢).

فأي بلاغة هي هذه التي رام أبو حيان التوحيدي تشييدها ، وفي أي موقع من مواقع المخزون التراثي تستوي على أقدامها ، وإلى أي مدى وُفِق صاحبها في إرساء معمارها على الذي ابتغاه فيها !

كثير هم الذين صنفوا في البلاغة العربية .

ولكنهم قليلون أولئك الذين من بينهم حاولوا أن يصنفوا البلاغة العربية .

قليل من اجتهدوا في استنباط سلم ترتيبي، أو أنموذج تراصفي، أو جدول توزيعي، على أساسه نعرف مراتب البلاغة ومنازل البلاغيين فيها معرفة نقدية تكون مطيتنا إلى نقد المعرفة ذاتها: علم البلاغة .

ذلك أن الحديث عن رواد البلاغة - كالحديث عن تاريخها من خلالهم ، أو عن تاريخهم من خلالها- لا يقود بالضرورة إلى تبيان مرجعياتها الفكرية ولا يجلي دوما ضوابطها المعرفية . ولكننا مع ذلك لا نعدم وقفات جادة مهما يكن ما قد تثيره من خلاف أو ما تحققه من إجماع فإنها تظل متميزة بحيرتها التصنيفية الشاملة ، وبمسعاها التأليفي الجامع لأشتات المسائل تيسيراً للإمساك بزماماتها، وكل ذلك يمهد الأرض بساطاً لإلقاء السؤال الإبستيمي .

من ذلك ما صنعه الدكتور مصطفى ناصف ، وهو من النقاد الذين

أسسوا لأنفسهم نهجاً في قراءة التراث ، وقد نذر جهده على امتداد سنوات طوال وعلى مسافة ما بين مصنفات متعاقبة لتسوية نظرية شيدها على تضافر رؤية نقدية ورؤية لغوية ورؤية حضارية ، فاتصل على يديه النص الأدبي بالنص النقدي ، واتصلا معا بقضية اللفظ والمعنى ، ثم اتصلت جميعها بنظرية الإعجاز ؛ وبين المناضد تسللت رؤاه حول الإنسان العربي في مجتمعه العربي من خلال تاريخنا العربي .

لقد تشكلت الحيرة المعرفية لدى الدكتور مصطفى ناصف كأتم ما يكون تشكلها ثم ارتدت ثوبها التصنيفي في أوضح حلية بعد أن استجمعت عصارة جهد السنوات المتواليات وذلك في ما قدمه إلى الندوة العلمية التي نظمها نادي جدة الأدبي سنة ١٩٨٨ وكان مدارها " قراءة جديدة لتراثنا النقدي " ثم أصدر أبحاثها ومحاوراتها في مجلدين هامين سنة ١٩٩٠ ، يعتبران من أنفس ما صدر عن ملتقيات عربية جمعا ودقة وإبانة عن الرؤى ، فضلا عن الريادات الفكرية الملتئمة . ومن خصاله أنه ارتسم استراتيجية ثقافية حضارية أبان عنها القائم على المؤسسة المنظمة الأديب عبد الفتاح أبو مدين في المقدمة التي صَدر بها المجلدين .

لقد كان للدكتور مصطفى ناصف في هذا الموعد الفكري إسهامان: بحث عنوانه : " بين بلاغتين" وآخر جاء على شكل استخلاص تأليفي عنوانه : " المقدرة اللغوية في النقد العربي " .

يصدر الباحث عن قلق مداره البحث عن " نظام البلاغة في إطار مقارنته بغيره من الأنظمة " (ص ٣٨٥) وهو مشروع فكري طموح جال بصاحبنا في منعطفات قرون أربعة : هي الثاني والثالث والرابع والخامس، وكانت أكبر المحطات التي وقف عندها : الخليل وسيبويه وابن جني من جهة أولى ، والجاحظ من جهة ثانية ، وكانت له وقفة غزيرة الكثافة والإيحاء مع أبي حامد الغزالي . ولذلك كان أبو حيان - الذي لم يحظ

بموقع بين مرجعيات الباحث - ملفوفا في هذه الحقبة من حيث الزمن، وملفوفا كذلك بين أحضان الجداول المعرفية التي تأسست عليها نظرية الباحث : من أدب ولغة وبلاغة وفلسفة وعلم كلام وبحث في الإعجاز .

وليس ذلك من قبيل الاتفاق ولكنه الوعي الصريح : " إن تراث اللغة والدلالة والبيان والنحو كانت تسري فيه روح واحدة ، وإن البحث في شؤون اللغة على وجوهها المختلفة لا يمكن تعمقه في خواء ومعزل عن افتراض مشكلات كانت تهدد حياة المجتمع . معظم شؤون ما نسميه بإسم البلاغة والنقد لا يمكن أن يتضح إلا إذا وسّعنا مهاد النظر وربطنا بين هموم كثيرة في داخل اللغة وخارجها " (٧٢) .

إن هذا الأنموذج التصنيفي كما يؤسسه الدكتور مصطفى ناصف مغروس الجذور في أعماق البنية المعرفية . والمسار الذي يتوسل به صاحبه فيه هو إجراء الحفريات في باطن الدلالة : " والواقع أن فكرة زيادة المعنى أو المبالغة تدل على أن فكرة المعنى نفسها لم تكن واضحة في الأذهان . كانت فكرة المعنى أبعد ما تكون عن نمو الكائن الحي وتعامله مع مشكلاته تعاملا ينبض بالتوتر والصعوبة أو السيطرة عل ما يتحداه " (ص ٦٧) .

لقد ربط الباحث البلاغة بفكرة المقاصد وآلية المقامات ، وأدار وظائف اللغة كما تحددت في تراثنا عليهما ، فنشأت غائية الإقناع والتأثير ، فدخلت البلاغة منطقة التكريس والاستخدام ، ثم تولدت بلاغات يمكن حصرها في بلاغتين كبيرين لكل واحدة مرجعية فكرية ثقافية خاصة . الأولى وهي سليلة الجاحظ وروادها ورثة له تقوم على الزينة المتيحة للاستدراج والمستبيحة لتصوير الحق باطلاً وتصوير الباطل حقاً. والثانية هي بلاغة عقلانية تنزع إلى التفلسف . فأما الأولى فمرتعها الشعر ، وأما الثانية فمرضعها الإعجاز .

فما عسى أن يكون موقع التوحيدي من هذه الثنائية الضدية ذات الفرعين المتدافعين والتي بهما تُشكل مربعا هندسياً قَلِقَ الأضلاع عسير الزوايا .

إن النظر في مكونات الرؤية التوحيدية للأدب وللأديب ، ثم للغة وللمتكلم بها ، ثم كذلك للبلاغة وللنقد وللإبداع ، لَيَحَارُ في أمره . وحيرته حيرتان : إن التفت إلى الأنموذج التصنيفي افتقد أبا حيان ، فليس له فيه مكان ؛ وإن أعرض عن الأنموذج والتفت إلى التوحيدي كاد أن ينسى المربع الهندسي بأضلاعه وزواياه ، وسنخشى أنْ لو تشبعنا بأبي حيان على وجه الفرض المنهجي فأشربنا الاطمئنان إل ماقاله - كله أو بعضه - ثم عرضنا ما جاء به الدكتور مصطفى ناصف على الذي سكن في نفوسنا لحكمنا على الأنموذج وإن أغرانا الإعجاب بصاحبه بالحكم له .

ولقائل أن يعترض بأن الأولى أن نقيس أبا حيان بالأنموذج لا أن نقيس الأنموذج بأبي حيان ، ولكنّ أنموذجا ارتأى لنفسه أن يرسم نسقاً معرفيا يغوص على باطن الحركة الفكرية الشاملة لهو أجدر بأن يكون كما يكون الحد : جامعاً مانعا .

وما رأيناه من مكونات الرؤية التوحيدية سيعيننا على تحديد بعض المباينات بين هذه الإطار التصنيفي المرسوم - والمحتضن للقرن الرابع زمنا وللبلاغة والنقد مضمونا - وما تأسس عليه مشروع أبي حيان اللغوي النقدي البلاغي .

فقضية المعنى - على سبيل المثال - قد مثلت مشكلة جوهرية في فكر أبي حيان ، بل كانت واضحة المعالم كما سبق أن تبينا ، ورغم حصافة التعليل الذي يورده الدكتور ناصف عندما يقول : " وسبب خمول فكرة المعنى هو الجدل ، والجدل هو نقيض التأمل الباطني المترفع على

النصر والهزيمة أو الدفاع والهجوم "(٧٦) فإن الحكم الذي عممه لا يسع صاحب المقابسات .

وعندما يقول الباحث : " تغنى النقاد في القرن الرابع بالإخفاء والنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب وتكلف الجبر والزيادة والتأكيد وراحوا يبحثون عما يسمونه الإحالة أو المحال ، وانتلف من هذا كله عقد من اللآلي المصنوعة التي يتزين بها الفقراء ، وغاب عن معجم النقد العربي ما هو أليف وساذج وطبيعي ومتبادر وحميم وما إلى ذلك " (ص٧٩) فإن النص يضيق عن البصائر والذخائر .

ولئن أصاب الباحث في ربط البلاغة بالدعاية (ص ٨٢) ثم في تأكيده أن " الدعاية والمناظرة توأمان " (ص ٩١) فإن الإنصاف يقتضي منا أن نتنازل عن بعض الاستثناء لمن حبر " مثالب الوزيرين " .

لقد وضع الدكتور ناصف الإصبع على موطن الوجع حينما قابل بين ما يرويه الغزالي عن الشافعي : " العلم بين أهل الفضل والعقل رحم متصل " وما استكشفه في البنية الفكرية من سيادة " ثقافة الإفحام " كما يسميها بلفظه (٩٤) الوافد عليه من غيابات الذاكرة حين استقر بين حناياها قول أبي حامد في أول كتب الإحياء " فكذلك مَن غلب عليه حب الإفحام والغلبة في المناظرة وطلب الجاه والمباهاة " (مج ١ ، ص ٧٦) ولكنه سيظلم أبا حيان إن أدخله تحت مظلة قوله :

« كان نظام البلاغة هو نظام إدراك المنافع ودفع المضار وإحراز النجاح (...) وهذا كله على مبعدة من البحث الموضوعي ، فلا غرابة إذا رأينا نظام البلاغة يقوم منذ البدء على مخاصمة الفكر الفلسفي ، والبحث الحر النزيه ، وإعلاء نظام آخر ذي طابع عملي وتجاوز لمبدإ الحدود.... وجد بعض البلغاء متعة غريبة في العبث بمصطلحات الفلسفة وأرادوا دعم أبحاث أخرى تتخفف من وطأة الثقافة الفلسفية»(ص٣٨٢).

أو أسكنه تحت سقف قوله : " لنتصور إذن حاجة المجتمع بين أمرين اثنين متناقضين أحدهما هو التفلسف والمعرفة ، والثاني هو البلاغة التي لا تهتم بحقائق الأشياء ولكنها تهتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون آخر والجمهور ليسوا فلاسفة ولا أشباه فلاسفة، وإنما هم قوم من عامة الناس تؤثر فيهم الكلمة المنتقاة والأصوات الرنانة فلا يتعمقون في الأشياء كما يفعل الفلاسفة " (ص ٣٨٣) .

أو ركن به في زاوية حكمه : " لقد أراد هؤلاء البلغاء إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تغذية العرف السائد في طبقة خاصة، وهكذا وجدنا سيلاً من الملاحظات حول كيفية النطق واختيار الألفاظ، وهذه الملاحظات كانت تعبيراً عن اليسر والسهولة ، وتعبيراً عن خصومة الفلسفة، وكانت عذوبة اللفظ في دوائر البلاغة أولى من البحث المرهق عن اللفظ الدقيق " (ص ٣٨٣) .

وفي كل الأحوال سوف يحتج آخر المتعاطفين مع التوحيدي حالما يسمع : " وهكذا نشأت جفوة واضحة بين شؤون البحث في الأساليب ومباحث الفلسفة جملة ، وكان الذين يتقدون المباحث الفلسفية يأخذون أمور هذا النقد مأخذا سهلاً، ويتساءلون تساؤلا ساذجاً عن فائدة ألفاظ أو مصطلحات فلسفية كثيرة في البحث اللغوي . " (ص ٣٨٧) .

وقد تطول أمثلة المتباينات بين " الأنموذج " و " المثال " :

« كان شيوع مفهوم الخبر جزءا أساسياً من عالم الدعاية يكشف سوء الظن باستعمال اللغة فلا غرابة إذا رأينا مفهوم اليقين أو الثقة شيئا خارجيا عن اللغة . " (٣٩٠) .

وهل سيعترض أبو حيان على شيء، كما يعترض على قول قد يشمله : " نمت البلاغة في ظل إهمال العقل " (ص ٣٩٢) وهو الذي سما بسلطان العقل إلى أعلى المراتب .

لقد سبق للدكتور جابر عصفور أن اعترض على الأنموذج التصنيفي الذي قدمه الدكتور ناصف وذلك في حوار هادئ الطبع ساخن الإضمار جرى خلال الندوة وحواه النص المنشور (ص ٤٠٨ - ٤١٠) وكان أهم اعتراضاته دائرا على مدى سلامة القاعدة الإبيستيمية التي تحرك عليها الباحث ، وبعد أربع سنوات أصدر في مجلة " البلاغة المقارنة " (١٩٩٢) بحثا بالغ الأهمية عن " بلاغة المقموعين " هو بمثابة قراءة متطورة لمرجعيات الفكر البلاغي في تراثنا العربي الإسلامي جاءت حاملاً بأنموذج تصنيفي جديد قاعدته منضدة ثنائية صريحة في تدافع طرفيها :

" هناك بلاغتان في التراث العربي لا بلاغة واحدة (.....) البلاغة الرسمية التي تعرفناها في كتب البلاغة السائدة (.....) وهي البلاغة التي أنتجها البلغاء والمنظرون الذين كانوا على وفاق مع الدولة ، أو في موقع الخدمة لها ، أو العمل أداة من أدواتها (...) وبلاغة أخرى مقموعة في كتب البلاغة الرسمية ، مسكوت عنها ، لا نلتفت إليها عادة في ظل هيمنة البلاغة التي تتوارثها ، وفي سياقات السطوة التي تمارسها أبنية القمع النقلي في تراثنا . هذه البلاغة المقموعة أنتجتها المجموعات الهامشية التي لعبت دور المعارضة والتي كانت على خلاف مع سلطة الدولة القائمة ." (ص٦).

ولا يفوت الباحث أن يدقق أمر مصطلح البلاغة إذ يأخذه في دلالته المتراكبة : البلاغة من حيث هي موضوع ، والبلاغة من حيث هي علم ، وهذا يعني أنها مأخوذة بمادتها وهي فعل الأداء اللغوي ، وبتجريدها وهو تحويلها إلى مضمون يعقله العقل .

فالبلاغة الأولى " هي بلاغة تركز على مقامات المستمعين وطبقاتهم، وتُكتب أو تصاغ ، أو ترتجل بالقياس إلى إطار مرجعي هو سلطة المؤسسة التي تتحرك منها وبها هذه البلاغة ، وهي بلاغة تتجه إلى

متلق منفصل عن صانعها لتُحْدث في هذا المتلقي تأثيرات مقصودة سلفا"(ص٦) .

أما البلاغة الثانية فهي " البلاغة المقموعة التي نشأت في ساحات المعارضة " (ص ٧) .

وهكذا تتضح المنضدة التصنيفية بسلسلة الدوال المحددة حينا ، والواصفة أو الشارحة حينا آخر :

هذه هي : البلاغة الرسمية ، والبلاغة السائدة ، وبلاغة النقل، والبلاغة المهيمنة ، وبلاغة المقامات .

وتلك هي : البلاغة الهامشية ، والبلاغة المقموعة ، والبلاغة المناقضة ، وبلاغة المحكومين المقموعين ، والبلاغة المضادة .

ثم يغوص الدكتور جابر عصفور على استنباط آليات الأداء التعبيري التي أنتجتها غريزة حب البقاء ، فظهرت " بلاغة تقوم على التعريض ، والتلطف ، والتلميح ، والتورية ، وأصلوا من القواعد ما يتعلم به بلغاء المقموعين كيف يواجه الواحد منهم الأراقم دون أن تناله بالافتراس ، وكيف يقول ما لا يقال دون أن يُقطع لسانه أو يُستخرج من قفاه ." (ص٩) .

ولئن لم يصرح الدكتور جابر عصفور بإدراج أبي حيان في إحدى المنزلتين اللتين أسسهما في ثنائية ضدية قاطعة فإنه في كل المساقات التي تعرض فيها لأبي حيان - بالذكر أو بالاستشهاد أو بالمناولة - كأنما قد أوعز بإدراجه ضمن " رواد " البلاغة المقموعة .

فهو عند استعراض شرائح المثقفين المقموعين في عهد الدولة العباسية يكشف عن أسباب التسلط التي من بينها الاهتداء بالعقل لرسم معايير الخير خارج دائرة الوصايات فيستشهد بقول التوحيدي : " فكل من

له غريزة من العقل ، ونصيب من الإنسانية ، ففيه حركة إلى الفضائل، وشوق إلى المحاسن ، لا لشيء أكثر من الفضائل التي يقتضيها العقل، وتوجبها الإنسانية . " (ص ١٢) .

وعندما يصور الباحث " عنف الاستجابة القمعية " التي أظهرها العامة المؤدلجون إزاء طوائف البلغاء المقموعين مفسراً ما بدر عن الأدباء المضطهدين من ردود فعل إزاء العامة يستشهد بأبي حيان التوحيدي في أحد نصوصه . (ص ١٨) .

وكذلك يفعل كرة أخرى عندما تبلغ التقية والصمت والسكوت خطوطها الحمراء، فيأتي برأي أبي حيان في هذا المضمار فيما يستنبط منه الباحث انبثاق آليات أدائية جديدة بتغيير مسالك التعبير تجعل قول أبي حيان : " لابد من التنفيس عند تضايق الخناق ولا بد من الانحجاز عند تعذر الإنجاد والإعراق " (ص ٢٠) مركبا تركيبا مزدوجا : لغويا وسيميائياً " كأنها وصول إلى المقصود بطريق يخالف طريقه المعتاد، كمن يتجه إلى الحجاز (الانحجاز) حين ينغلق أمامه طريق نجد (الإنجاد) أو طريق العراق (الإعراق) " .

لا شك أن التوحيدي بكل تَركته التي آلت إلينا قد كان حاضراً بل جاثما ضمن مرجعيات الدكتور جابر عصفور وهو يسوّي على أرض البلاغة العربية معماره التصنيفي الثاقب . ألم ينطق أبو حيان بما هو صريح الاصطلاح حتى لكأنه النطفة التي استقام عليها الأنموذج بأكمله. قال - متلقيا - وهو يروي وقائع الليلة السابعة من الإمتاع والمؤانسة: " هذه جملة قَامِعَةٌ لمن ادعى دعواه أو نحا منحاه ." (١ - ١٠٤) .

فإن يكن لنا شيء نستدركه على هذه المعالجة الهادفة الملتزمة التي قدمها الدكتور جابر عصفور وبفضلها أصبحنا نكاشف أسراراً خفية كانت تحكم البنية المعرفية للبلاغة العربية فهو التنبيه على استثنائية النسق

الذي يتوفر عليه أبو حيان التوحيدي في هذا المضمار. فالذي وصلنا عنه من أصحاب السير والتراجم ، والذي حدثنا به هو نفسه عن نفسه، كلاهما يحضنا على الظن بأنه قد كان من فئة المحرومين الذين تحولوا تحت وقع الحرمان وتحت وقع الوعي بالحرمان وبمظلمة الحرمان إلى مقموعين : تسلط على أبي حيان القمع اتفاقا، وحيكت عليه أنسجة القمع على القصد المراد ، ثم اجتهد هو بكل ما في وسعه كي يستحث الشعور بالقمع أن يسكنه ففعل بنفسه ما لا يفعله الغريم بغريمه .

والذي تركه لنا من مصنفات إذا توسلنا به مجموع الأطراف متضافر الأشتات مركوز الزوايا كأنما يقوم شاهدا عتيدا على أنه بما خط من كتابة وبما شيد من تنظير قد انخرط كليا في خطاب البلاغة الأخرى غير المقموعة .

أو لنقل على أيسر الاحتمال إنه لم يركب مطايا الخطاب المزدوج ولم يتوسل في القضايا الحادة بالمجاز الذي كانت أسرة البلغاء المقموعين يتوسلون به . فإن شئنا الرضا بالأدنى صرحنا قائلين : إن أبا حيان لم يجد حرجاً في أن يتعامل مع كل مقولات البلاغة الرسمية ، ألأنه كان ينشد من وراء الكتابة البلاغية مصاهرة الخطاب الرسمي فكان لذلك يغازل مقولاته فلما كبا به جواد سيزيف عمد إلى إحراق ما كتب !

لعل المنضدة التصنيفية التي أعدها الدكتور جابر عصفور لاتنفسح لإيواء أنموذج أبي حيان بكل اتساع ، فإذا سلمنا بأن مدونته هي نص بلاغي ثم صادرنا على أن سيرته بكل تفاصيلها هي من جهتها نص سيميائي فإن خصوصية الأنموذج التوحيدي أننا نرى بليغاً مقموعاً شيد معمار المرجعية البلاغية السائدة بينما كنا ننتظر أن نلقاه فارسا على مسرح البلاغة المضادة .

فنحن مع أبي حيان التوحيدي نطارد نسقين من الكتابة : نصا

لغوياً في صلب الدائرة الرسمية، ونصاً سيميائياً هو على هامشها. كتابة إلى البلاغة المرجعية هي أقرب، وكتابة هي ببلاغة الهامش أليق .

هي الثنائية التي تنطقه في أول ليالي الإمتاع : " وصلت أيها الشيخ - أطال الله حياتك - أول ليلة إلى مجلس الوزير أعز الله نصره ، وشدّ بالعصمة والتوفيق أزره ، فأمرني بالجلوس وبسط لي وجهه الذي ما اعتراه منذ خُلق العُبوس ، ولَطف كلامه الذي ما تبدل منذ كان ، لا في الهزل ولا في الجد، ولا في الغضب ولا في الرضا. ثم قال بلسانه الذليق ولفظه الأنيق، قد سألت عنك مرات شيخنا أبا الوفاء فذكر أنك مراع لأمر البيمارستان من جهته ، وأنا أربأ بك عن ذلك ، ولعلي أعرضك لشيء أنبه من هذا وأجدى ، ولذلك فقد تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس . " (ص ١٩) .

ثم تنطقه وهو يتحدث عن ابن عباد - رفيق الأمس - بالقول : "والذي غلّطه في نفسه وحَمَله على الإعجاب بفضله والاستبداد برأيه ، أنه لم يُجْبَهْ قط بتخطئة ، ولا قوبل بتسوئة ، ولا قيل له : أخطأتَ أو قصرتَ أو لحنتَ أو غَلطتَ أو أخللت لأنه نشأ على أن يقال : أصاب سيدنا ، وصدق مولانا، ولله دَرُّهُ ، ولله بلاؤه ، ما رأينا مثلَه ولا سمعنا من يقاربه" (ص٥٨) .

لعل الإشكالية الكبرى في الكتابة عند أبي حيان أنها بحث متواصل عن نقطة الاعتدال المفقود مثلما أنه قد كان هو بذاته كائنا متحفزاً دوما يبحث عن الاستقرار فلا يظفر بسكينته . والمعضلة المنهجية في قراءتنا اليوم هي أننا عاجزون عن قراءة فكر أبي حيان دون قراءة أبي حيان نفسه ، فليس بوسعنا الولوج إلى غرفة اللغة ثم الوقوف عند عتبة العلامة . فالكتابة التوحيدية تقرأ لغوياً وتقرأ سيميائياً، وكل واحدة تظل بدون الأخرى ناقصة ومشوّهة .

والسبب في هذا التلازم أن أبا حيان الأديب لم ينفك يتحدث عن نفسه كذات تحيا وتعيش : هي مرجعه المستأنف بلا ملل . ثم هو لم ينفك يتحدث لنا عن نفسه كذات تفكر في الأحداث وتعقب على الآخرين من صانعي الأحداث .

ومن هنا انبثق الاستعصاء : استعصاء سَلْكِهِ في خانة التصنيف .

هو رجل متمرد على الأنساق .

عَقَلَ الأدب وهو لغوي ، وعَقَلَ اللغة وهو أديب .

تأدَّب ونَقَد ، ولكنه ناقد لم يصرف جهده في نقد صناع الأدب ومحترفي الفن ، وإنما صرف همّه في نقد مَن إلى مقامهم يُرفع الأدب ومن إليهم يُتجه بدرره الموشحة مُتَعاً والمحلاة أنساً .

هو فيلسوف وأديب ولكنه لم يحسم خياره إن كان من حزب الحكام أم من أسرة الحكماء ، لم يعرف نفسه إن كان من صف الفئة المشرِعة للمعرفة أم من البطانة المشرِّع لها بالمعرفة والمتوسِّل إليها بثمار المعرفة .

التوحيدي رجل الثقافة الخادمة ورجل الثقافة المخدومة ، تزاوجت عليه بلاغة النقض وبلاغة المآرب .

التوحيدي رجل تاه بين بلاغتين ، كان يرى نفسه من فئة المغلوبين فطمح إلى منزلة الغالبين فطرز خطاباً يقرّبه إليهم ويفتح له باب الانخراط في حزبهم .

كتب أدباً على منوال أدب السامعين وهو أدب بلاغة القائمين من ذوي المرجعية الناقلة ، فإذا بالمجتمع يصغى إلى لغة أدبه ويغض الطرف عن مضمون أدبه : تسلىً به ولم يستجب له .

فَضْلُهُ أنه كان قادراً على المراجعة ، وشرفه أنه كان قادراً على نقد

الذات لأنه يحلم بمصالحة الذات، ولعله كان يخشى النسيان ممن سيأتي متحدثاً عن أن البلاغة العربية بلاغات، وأن سماء البلاغة قد انفطرت بين بلاغة العقل وبلاغة الشعر فدوّن وصيته لمن يقرؤها :

" البلاغة ضروب فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة ، ومنها بلاغة النثر ومنها بلاغة المثل ، ومنها بلاغة العقل ، ومنها بلاغة البديهة ، ومنها بلاغة التأويل . " (الإمتاع : ج ٢، ص.١٤٠-١٤١) ولم يبخل بوصف ولا بإسهاب في الوصف ، فأعطى كل ضرب حقه من الشرح ، ولن نعدم الفوائد في قراءة كل فن وتتبع كل باب ، ولكن بابا واحدا متميزا سيكون خير صوت يناجي الدكتور مصطفى ناصف ويعاتبه أن جعل أبا حيان كبير الغائبين في منظومته :

" وأما بلاغة التأويل فهي التي تُحْوِج لغموضها إلى التدبر والتصفح ، وهذان يفيدان من المسموع وجوها مختلفة كثيرة نافعة ، وبهذه البلاغة يُتَّسع في أسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها العلماء بالاستنباط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله (...) وبها تفاضلوا ، وعليها تجادلوا ، وفيها تنافسوا ، ومنها استَمْلُوا ، وبها اشتغلوا . ولقد فُقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله ، وبَطَلَ الاستنباط أوله وآخره، وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفن، وها هنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب ، وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة ، حتى تكون مُعينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون وإنارة المراد المخزون."(١٤٢-١٤٣).

أو لعله كان يتوجس ريبة من الضياع بين المقموعين وسط القامعين فخاف على البلاغة أن ينفرط عقدها فدوّن وصيته لتكون بلاغتُه بلاغة الكلام ، وبلاغة المتكلمين ، دون أن تنفي هذه أو تلك بلاغة السامعين :

" نظام البلاغة وعُقدتها والذي عليه المدار والمحار أن يكون طالبها مطبوعاً بها، مفطوراً عليها، قد أعين بشهوة في النفس وأدب من الدرس، فإنه متى اختل في أحد الطرفين بَدَا عَوَاره، ولصق به عاره. والآفة فيها من الدخلاء إليها الذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون موقعها، أو يعجبهم الاتساع ويجهلون مقداره، أو يروقهم المجاز ويتعدون حدوده، أو يحسن في حكمهم التصريح ولعل الكناية هناك أتمُّ والإشارة فيه أعمُّ. وهذه الخلال تجدها في قوم عُدموا الطبعَ المنقاد في الأول، وفقدوا المذهب المعتاد في الثاني. والسرُّ كله أن تكون ملاطفاً لطبعك الجيد، ومسترسلاً في يد العقل البارع، ومعتمداً على دقيق الألفاظ، وشريف الأغراض، مع جزولة في معرض سهولة، ورقة في حلاوة بيان". (البصائر: مج ١، ص ٣٦٤ - ٣٦٥)

أفتراه كان يعترض لو استرق السمعَ فألفانا ندير الكلام في أمره على سؤال اللغة الذي هو سؤال العقل البارع كما لذّ له أن قال!

المراجع

زكريا إبراهيم : أبو حيان التوحيدي - مكتبة مصر - القاهرة .

أبو حيان التوحيدي :

- الإمتاع والمؤانسة - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، المكتبة العصرية - بيروت ، صيدا ، ١٩٥٣ . (٣ج) .

- البصائر والذخائر - تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دمشق ، ١٩٩٤ ، (٤ مج) .

- ثلاث رسائل لأبي حيان - تحقيق إبراهيم الكيلاني ، المعهد الفرنسي بدمشق ١٩٥١ (رسالة السقيفة - رسالة في علم الكتابة - رسالة الحياة) .

- الصداقة والصديق ، طبعة الجوائب ، ١٣٠١ هـ . (معها رسالة العلوم) .

- مثالب الوزيرين ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر دمشق ، ١٩٦١ .

- المقابسات - تحقيق حسن السندوبي ، مصر ، ١٩٢٩ .

- الهوامل والشوامل ، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر القاهرة ، ١٩٥١ .

ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، تحقيق فريد رفاعي ، ١٩٣٨ .

خير الدين الزركلي : الأعلام ، ١٩٥٩ .

تاج الدين السبكي : طبقات الشافعية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

محمد عبد الغني الشيخ : أبو حيان التوحيدي : رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٣ ، (٢ ج) .

القاضي عبد الجبار : متشابه القرآن ، تحقيق عدنان محمد زرزور ، دار التراث ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، (٢ ج) .

جابر عصفور : بلاغة المقموعين ، مجلة البلاغة المقارنة : ألف ،الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ع ١٢ ، س ١٩٩٢ ص ٦ - ٤٩ .

أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، دار الفكر ١٩٧٥ (طبعة مصورة عن طبعة لجنة نشر الثقافة الإسلامية ١٣٥٦هـ .)

مصطفى ناصف :

- المقدرة اللغوية في النقد العربي ، ضمن " قراءة جديدة لتراثنا النقدي " النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٠ ، ٢ مج، ص ٥٣ - ١٠٥ .

- بين بلاغتين ، المرجع : ص ٣٦٩ - ٤٠٦ .

المشافهة والكتابة

مدخل إلى دراسة

منطق التأليف في " الامتاع والمؤانسة" للتوحيدي

حمّادي صمود

اهتمت الدراسات بجوانب مختلفة من حياة التوحيدي ومؤلفاته. فقد كانت حالته المادية السيئة التي تحدث عنها بإسهاب في جلّ كتبه مدخلا إلى دراسة وضع الأديب في المجتمعات العربية القديمة ولا سيما في القرن الرّابع وقت استطاعت ثقافة الهامش أن تولد جنسا أدبيا هو ذاكرة تلك الثقافة وقرارها .

وكانت كتبه لتنوّع مواضيعها وجريانها على أمّهات المسائل الفكريّة والأدبيّة والسياسية والعقائدية والاجتماعية مدخلاً أيضاً إلى النصف الثاني من القرن الرابع هجرياً لرصد ما كان يعتمل فيه من تيارات وتشقّه من نزعات وتجري فيه من تغيرات ويقوم فيه من الفتن والصّراعات حتى رأينا من الدّراسات ما يتعامل معها باعتبارها وثيقة صادقة ومرآة عاكسة لزمانها .

ولما كان للتوحيدي من صلة بذوي الجاه والسلطان أو قل لما تطفح به كتبه من رغبة ملحّة في الفوز برضاهم ونيل الحظوة لديهم ومن استعداد محرج أحيانا لخدمتهم ، أصبح الرّجل ومؤلفاته نموذجا لدراسة ما يسمى بشيء من التجاوز علاقة . « المثقف بالسلطة » ومكانته في السلّم الاجتماعي في العصور القديمة .

ولئن كنّا لا ننكر أهمية هذا النّوع من الدّراسات لاسيما ما رغب منها عن الأحكام العامّة وعن الوقوع في أسر القراء الايديولوجية المجحفة، لأنّ التوحيدي كان فعلا مثالا حيا عن وضع الأديب السيء واضطراره لكسب قوته إلى إراقة ماء الوجه وبيع الدين بالدنيا على حد

عبارته ، أمكن الحديث عن محنة الأديب ، ولأنّ السبيل الوحيدة التي كان بالإمكان أن تخرجه من ذلك الوضع هي التقرب من الخاصة والوقوف بباب ذوي الجاه والسلطان والرضا بالمنزلة التي يضعونه فيها ، أمكن أن نتحدث عن علاقة المثقف بالسلطة وما يسم تلك العلاقة من وعي مأسوي قد نشير إلى بعضه في هذا المقال .

ولأن التوحيدي أخيرا كان حادّ الوعي بقضايا عصره مدركا لما يعانيه النّاس في حياتهم اليومية من مرهقات العيش عارفا بالأسئلة الكبرى التي كانت مطروحة في زمانه ، جاءت كتبه طافحة بالعلم نابضة بالحياة مما بوّأها لأن تكون مصدرا من المصادر الأولى عن حياة النّاس وشواغل العصر .

لئن كنّا لا ننكر أهمّية هذه الدّراسات ومساهمتها الكبيرة في التعريف بالتوحيدي وبأدبه وعصره ، فإننا نعتقد أن في أدب الرّجل ومؤلّفاته جوانب أخرى مهمّة لم تلق من العناية ما هي به جديرة ، لأن الدّرس الأدبي عندنا لم يتعوّد على طرقها لأسباب يعود الكثير منها إلى منهجية دراسة الأدب والمذهب في تصور أشكالاته .

ومن أبرز تلك الجوانب ما تعلق بفعل الكتابة نفسه، وبالبحث عن السّبل والمسارب التي قطعها النص ليستقيم بناء متميزاً على الهيئة التي وصلتنا والغوص فيه ، بردّه إلى المكونات الدنيا ،على القوانين المسيرة لنظامه والنواميس المتحكمة في نسقه .

ويوقفنا هذا النّوع من البحث على مسالك الإبداع والمضايق والضرورات التي يتحرك ضمنها مشروع الكتابة، وتساهم بصفة أساسية، في نحت معالمه وتحديد خصائصه . وهذا القبيل من الدّرس ليس جديداً في مجال الأدب وإن عرف في العقدين الآخيرين تطورات حاسمة سببها مابين منهجية الدراسة الأدبية ومنهجية العلوم الأخرى من صلة. فالكلّ يعرف

أن دراسةالمكوّنات ازدهرت في الدراسات التي اهتمّت بقضية الأجناس والأنواع ، وحاولت التعرّف على محدّدات كلّ جنس أدبيّ وعلى مافي تلك المحدّدات من قابلية للتطورّ والاتساع، والكلّ يعرف أيضا ماجدّ في نظرية الأجناس الأدبية من تطورات مصدرها تطوّرات حدثت في علوم أخرى كعلم الأجنّة مثلا .

ونظراً إلى تعقّد عملية الكتابة وصعوبة تفكيك نصّ في أهمية الإمتاع ومؤانسة إلى مكوناته البسيطة ومعرفة كلّ الفروع التي صبت فيه، الأصوات السّاكنة في أرجائه، فإنّنا نكتفي بدراسة مظهر نعتقد أنّه يحتلّ من قضيتنا محلّ القطب ومداره ، تمزق صاحب الامتاع بين وعيين، ومحاولته رسم مشروعه في أفقين متقابلين هما أفق الأنا وأفق الآخر. وعيه بوضعه كاتبا مبدعا يجري من وراء ما يكتب إلى مقاصد تمليها عليه شروط الابداع وآلياته المتحكمة ، ووعيه بوضعه كمستكتب قلمه لغيره يكتب وفي دائرة رغبته يقع. وهي تجربة مهمة ومعاناة قاسية تقع على خطّ التماسّ بين أمرين بينهمامن وجوه الإختلاف في المضمر المستتر، بقدر ما بينهما من وجوه الاتفاق في الظاهر المنكشف. وهذه التجربة سمّاها علماء الأدب منذ اشتداد أمر النقد الظاهراتي تجربة التخوم .

والتخوم أو الحدود في قضيتنا هو ارتكاز مشروع الكتابة على دافعين دافع داخلي ، هو صلب الأدب وكنهه به يحقق الأدب مقاصده السّنية ويحقق الأديب بأدبه الخروج عن طرق المرهقات الحادثة ، الحادثة ، ليرسمه في دائرة المطلق عابرا للتاريخ، مستوعبا كلّ ظرف متعالياً عن كلّ وضع وإن كانت ذاكرة مختلف العصور ساكنة في قراره بانية لكيانه ودافع خارجي يفرض عليه وظيفة القول وكيفيته حسب شروط لادخل له فيها ولامناص له من الأخذ بها وتلك تجربة كلّ كاتب تدعوه ظروف حافة أن يستأجر منه غيره قلمه ويسخّر لعمل لاترضى عنه نفسه ولا يجرى إليه قلمه ، ولكنّها أوضاع قاهرة لا يملك لها ردا، وليس له إلاّ أن يعمل

بمقتضاها وإن كانت تقتل في نصه ذاته وتحل محلّها ذات أخرى غامرة متسلطة تقصيه عن نصه، فإذا النصّ مستلب وصاحبه فيه غريب لايملك منه إلاّ ما يملك الصّانع الحاذق القادر على إنجاز عمل وفق برمجة مفروضة.

إنّ الناظر في نصوص الامتاع يلاحظ أنّ لكثير منها يلتئم في جدولين مختلفين لايمكن فكّ ما يقوم بينها من وجوه التعارض والاختلاف والتناقض، إلاّ إذا قدرنا أنّها في الأثر حادثة عن دافعين مختلفين وراشحة عن تصورين للكتابة متباعدين والبحث عن الدافعين ومحاولة تبين التصورين ، تعيننا لاشك على فهم قانون من قوانين الكتابة الأساسية في هذا الأثر. كتاب الامتاع والمؤانسة، رسالة تجمع مسامرات وأحاديث وضروباً من التفاوض والمثاقفة والمناظرة ، دارت في مجلس وزير من وزراء بني بويه، سردها المؤلف وأعاد انتاجهاكتابة بعد أن كانت مادة شفوية وحدثا لغوياً منفلتا، تنحلّ لحظة تنعقد و " تموت حين تقال ". والواضح أن عمليّة إعادة الكتابة هذه باستدعاء ما علقه الذّهن وانطبع في الذاكرة ، تمّت بطلب من طرف خارجي له على التوحيدي دين ثقيل ونعم جمّة ليس أدلّ عليها من طريقة كتابة الخطبة في صدر الرّسالة حيث تقرّع الأنا ذاتها بخطاب في الظاهر مروي ولكنّه من صنع المتكلّم اعترافا ثابتا وشهادة على النفس قوية مؤكدة .

فالكتاب استجابة لداع خارجي لاعلاقة له بصاحبه الأمن جهة أنه كان أهمّ منتج لتلك المادة الشفوية المندثرة وشاهدا مرموقا حضر تلك المجالس و " خدم الوزير بأعيان الأحاديث " .

ولم يكتف المطالب بما طلب ، وإنما وضع لصاحبه شروط انجازه وأسلوب اخراجه بفرض مبدأين واضحين :

أ - مطابقة الخطاب المنقول للأصل ، أو تطابق المنطوق والمكتوب.

" وهذا فراق بيني وبينك وآخر كلامي معك وفاتحة يأسي منك قد

غسلت يدي من عهدك بالأشنان البارقي ، وسلوت عن قربك بقلب معرض وعزم حي ، إلاّ أن تطلعني طلع جميع ما تحاورتما وتجاذبتما.. هدب الحديث عليه وتصرفتما في هزله وجدّه وخيره وشره وطيبه وخبيثه وباديه ومكتومه، حتى كأني كنت شاهدا معكما ورقيبا عليكما أو متوسطا بينكما " . (الامتاع ، ٦/١ - ٧) .

وبموجب هذا القانون تطالب الكتابة بطاقة عالية من الشفافية، والالتزام باحترام الأصل حتى لاتغير منه شيئا وأن تكون محاكاة ونقلا أمينا ولايتسنى ذلك إلاّ أن تكون سطحاً أملس ليس فيه نتوء ، بعكس تفاصيل المنطوق في أدقّ جزئياته. هو دعوة الكتابة إلى أن تكون تسجيلا لوقائع تسجيلاً آليّا. والأساس النظري الواقع وراء هذا التصور هو اعتبار الكتابة جهازا رمزيا، يمثل المنطوق ويقيد السائب دون أن يغير من أصله شيئا ودون أن تضيف إلى دلالاته دلالة .

ب - اخراج المكتوب على شروط تضمن بلاغته وتتأسس عليها جماليته وقد جاءت تلك الشروط في نصّ مطول كأنه جملة فقرات ضمت إلى بعضها منها ما يستحضر في صيغة تقريرية ما أرسته جهود البلاغيين والنقاد إلى زمن التوحيدي من قوانين في جمال النصوص وحسن القول ومنها ماجاء، تحذيرا من فتنة القول وتنبيها على ما فيه من الصلف والتيه وخفي الخداع وهذه معارف منتشرة بين الناس جارية في الكتب منذ زمن مبكر . يقول التوحيدي رواية عن أبي الوفاء المهندس :

" وليكن الحديث على تباعد أطرافه واختلاف فنونه مشروحا والاسناد عاليا متصلا والمتن تامّا بيّنا. واللفظ خفيفا لطيفا، والتصريح غالبا متصدرا، والتعريض قليلا يسيرا وتوخَّ الحق في تضاعيفه وأثنائه والصدق في ايضاحه وإثباته. واتق الحذف المخل بالمعنى والالحاق المتصل بالهذر ، واحذر تزيينه بما يشينه وتكثيره بما يقلله وتقليله عمّا لا يستغنى عنه ، واعمد إلى الحسن فزد في حسنه وإلى القبيح فانقص من قبحه،

واقصد امتاعي بجمعة نظمه ونثره ، وإفادتي من أوله إلى آخره (...) (الامتاع ، ١ /٨ - ٩) .

وبين الشرطين من التعارض ما لا يخفى ، وهو تعارض يولّد سؤالا مهما تساهم الاجابة عنه في تعميق الفهم بفعل الكتابة وما يقف وراءه من تصورات، فهل يضع الجمع بين الشرطين الكاتب في صلب مفهوم للبراعة بربطها بالقدرة على السير في المضايق ورفع التعارض بين أمانة النقل ومتانة النسج ، أم أنّه مجرد تصور للكتابة ولمسائل الأدب يعتبر التنميق والتزيين ومختلف الأساليب المتبعة في صياغة الملفوظ لاتغير من أصل المعنى وإن حسنت صورته ونمقت معرضه ؟

إن السياق الحاف بهذه الشروط يرجح التّأويل الثاني . والتوحيدي نفسه ساعد أبا الوفاء المهندس على البناء على وهم المطابقة والذهول عن مسألة العبارة حين اعتذر له عن الإرتجال والقول على البديهة .

" هذا وأنا أفعل ما طالبتني به من سرد جميع ذلك إلا أن الخوض فيه على البديهة في هذه الساعة يشق ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض فإن أذنت جمعته كلّه في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل والحلو والمرّ والطيب والعاسي والمحبوب والمكروه ". (الامتاع ، ١-٨).

فقد سكت التوحيدي هنا عن مسألة ستصبح في غضون الكتاب من المرهقات، وسيفطن وهو يواجه الكتابة بالفعل إلى أنّها عمل يتجاوز أن يكون تقييدا وجمعا لحديث سلف وسكوته غيب عن صاحب البرمجة أمرا ذا بال، وهو أن المنطوق خطاب لا وجود له خارج المكتوب الذي يستحضره وأن استحضاره أخراج له من وضع التلاشي والاندثار، وإنّ ذلك الاستحضار أو الاسترجاع لايتم ألاّ عن طريق التذكر بكلّ ما يترتب عن عمل الذاكرة من زيادة ونقص وتقديم وتأخير ووضع للأمور في غيرموضعها والتعثر في ترتيبها وفق أهميتها زمن حدوثها ...

كل هذا يدفعنا إلى القول بأنّ أبا الوفاء كان يحمل التوحيدي على الوفاء لا على الكتابة وأنه يخاطب فيه الناسخ الوراق الموثق الذي بامكانه اشباع رغبة لديه في الاطلاع على ما كان جرى بغيابه حتى تحوّل الوثيقة بأمانتها غيابه حضورا وشهادة لينتفع بما دار ويتمتع بما جرى من أحاديث الشعر والنثر.

هذه بنود العقد بين طالب الكتاب ومستكتب دعي إلى عمل بشروط مملاة عليه ومفروضة على النص من خارجه . فهل سيستطيع تنفيذ المشروع باحترام الاتفاق أم سيكتشف أن كتابة المنطوق ليست على مايتصور، وأن للكتابة الابداعية عامة منطقا يختلف عن مجرد الجمع والضمّ والسرد ؟

محاولة الوقوع في منطق الآخر والمضايق المانعة :

حاول التوحيدي في مؤلفه الاهتداء بالمبدأين اللذين سطرهما طالب الكتاب وانجاز المشروع على ما وقع ضبطه ورسمه. بل إن احترام بنود العقد هاجس كان يطل عليه في كل مرحلة من مراحل التأليف، وإن كان الرجل واعيا إذ ذاك تمام الوعي بأن الوفاء لها والعمل بمقتضاها أمر غيرممكن لأسباب ليس له فيها دخل في كثير من الأحيان .

" قد فرغت في الجزء الأول على ما رسمت لي القيام به وشرفتني بالخوض فيه ، وسردت في حواشيه أعيان الأحاديث التي خدمت بها مجلس الوزير، ولم آل جهدا في روايتها وتقويمها ولم أحتج إلى تعمية شيء منها، بل زبرجت كثيرا منها بناصع اللفظ مع شرح الغامض وصلة المحذوف وإتمام المنقوص " (الامتاع ، ١١/ ١) .

" وها أنا آخذ في نشر ما جرى على وجهه إلاّ ما اقتضى من الزيادة في الابانة والتقريب والشرح والتكشيف " (الامتاع ، ١١ / ١٨٧) .

" هذا آخر الحديث وختمته بالرّسالتين ويتقرر جميع ماجرى و دار على وجهه الأما لمت به شعثا وزينت به لفظا وزينت منقوصا ولم أظلم معنى بالتحريف ولا ملت فيه إلى التحوير " (الامتاع ،١١١/ ٢٢٥).

ومحاولة الجرى على ما سبق رسمه تقتضي من القائم على تنفيذ المشروع ثلاثة أشياء عبرت عنها النصوص الشبيهة بالنصوص المستشهد بها :

- تقليص الشقة بين المنطوق والمكتوب ، واعتبار النصّ المرسوم كتابة مطابقا للنصّ الذي كان دار في المجلس وهذا " الوهم " يستند إلى إطار نظريّ ضمنيّ ، يعتبر الكتابة تمثيلاً وحكاية للمنطوق بتعطيل ما تصوره الأقدمون من ضروب الزيغ والميل فيهما عن الأصل المحكي . وهذا الاطار النظري الذي يتحرك فيه التوحيدي في مثل هذه النصوص هو إطار صاحب « البرمجة » المسبقة. وسنرى بعد حين نصوصا أخرى يخرج فيها من إسار هذه الدائرة ليعلن بكثير من الوضوح والشفافية عن فهم متطور للفارق العظيم بين اللحظتين : لحظة المكتوب ولحظة المنطوق .

- اعتبار ضروب التعهد المصاحبة لعملية الاخراج كالابانة والشرح والتكثيف وصلة المحذوف واتمام الناقص ، قيمة مضافة لاتمس الجوهر ولاتؤثر في ما تكتنفه . وهذا عين التصور الذي أشرنا إليه عند المطالب، وهو تصور اقتضى الأمر الثالث :

- بروز كلمات مستعملة على أنّها تدلّ على وظائف محايدة ترتكز على النقل والمطابقة بين الصورة والأصل من قبيل " السرد " و " الرواية " و " النشر "، ولا تهمنا هنا مناقشة هذه المسألة وإنما نشير إلى أننا وقعنا في الامتاع والمؤانسة على سياقات تدل دلالة واضحة على إجراء هذه العبارات على معنى المحايدة ، ولعل من أبرزها قول الزاهد الثاني وقد قصدوا إليه هروبا من حديث الشارع وشواغل الفتنة :

" وقصّوا عليّ القصّة بنصها وفصّها ودعوا التورية والكتابة ، واذكروا الغث والثمين فإن الحديث هكذا يطيب ولولا العظم ما طاب اللحم ، ولولا النّوى ما حلا التمر ، ولولا القشر لم يوجد اللبّ ". (الامتاع،١١١/ ٩٣).

فشراهة الزاهد من شراهة أبي الوفاء ، ولهما الحرص نفسه على أن يكون الحديث محيطا بموضوعه في جملة وتفاصيله وعلى أن يكون مكشوفا بيّنا حتى لا خوف من أن تفوت المستمع شيء بسبب ما قد يضمن الحديث من أساليب التعمية والاضمار: وقد تأكدت الشراهة وتأكد الحرص في النص من وجوه أبرزها التمثيل الموجود بين لذة الاستماع ولذّة الأكل .

إلاّ أنّ أبا حيّان سرعان ما يتيقن باستحالة مسعاه وأن الوفاء وإخراج النص على رغبة المطالب لايكفي فيهما الاستعداد النفسي والاعتراف بالجميل والامتثال لأوامر ذوي النعمة . فالمنطوق يعز تطويقه ويصعب تسييجه وللكتابة منطق به تفرض سلطتها على منتجها ، والكاتب المبدع المقصي بالمستكتب حاضر وإن خفي يفعل في عمق النص وقراره وينازع الأنا المتسلطة إرادتها امتلاك النص ورسمه في أفق رغبتها. وليس أطرف في الكتاب من هذه الدواعي المختلفة والرغبات المتباينة ووقوع الكاتب في نقطة توتر قصوى وتقاطع سلطات تحاول كل سلطة الاستئثار بالمشروع وإخراجه على ما تقرر .

وليس أطرف في الكتاب من هذه الفجوة العميقة التي يحدثها الوعي الحادّ باستحالة الجري في بناء النص على ما سلف رسمه، ومن هذه الفجوة تتسلل نصوص هي متن خطاب واصف من قبيل ما سماه التوحيدي " كلاما على الكلام " وظيفته الأساسية شرح التفاوت الحاصل بين النص المنجز المكتوب والنص الغائب المنطوق ووصف المصاعب التي عاناها الكاتب لاستحضار نص جامح لا يسلس قياده إلا عن جهد، ولا تمكن سياسته إلا عن معرفة وقدرة ، ومع ذلك لايسلم للمكتوب قياده ويفرض

عليه في كثير من المواضع سلطانه فيأتي المكتوب على هيئة المنطوق وصورته .

والمكتوب متى أحاط بالمنطوق وأخرجه من وضعه كحدث إلى علامة فرض عليه منطقه وغير منه بما يستجيب لمقتضاه وينسجم والقوانين الداخلية المتحكمة فيه . وفي ملتقى هاتين القوتين مستكتب مدعو إلى وضع ما يكتب في أفق غيره ، وكاتب مبدع تدعوه أناه إلى وضع النصّ في أفقه وإخراجه على ما يقتضي الابداع ويرتضي الأدب .

وبالإضافة إلى ذلك فهذا الخطاب الواصف هو العلامة الدالة على ما مضى وانقضى من القول والظلال والزوائد الحافة بفعل الكتابة ، تحاول أن ترسم صورة الأصل أما بالعدول الضروري عنه أو بما بقي منه من أثر رقيق خفي ، هو الشاهد على الغائب والمسافة الفاصلة بين الحدث والعلامة. إنه حديث الكتابة عن نفسها ، ورسم النصّ لمساره وتحولاته ولحظات توتره وتردده بين لحظات مختلفة تشترك في بناء كيانه.

الكلام سحر وسيل متدفق :

لم تغب عن التوحيدي صعوبة اخضاع المنطوق للمكتوب ، فهو بحكم انتاجه للحظتين يدرك أكثر مما يدرك أحد سواه الفرق بين الكلام حين نخاطب به ونساجل على عفو البديهة وخطرات البال بحسب ما يعرض أو تسوق إليه شجون الحديث واللغة عندما تتحول إلى علامة تسكن فضاء محددا وتقيدها رموز متفق عليها. والرجل زيادة على ما ذكر عارف بالنصوص الأمهات التي توسعت في شرح هذه المسائل ووضعت أسسا متينة لنظرية مهمة تعتبر اللغة فتنة والكلام لذة كلذة الطعام ولذة الجنس، لابد أن ترسم حدود المحظور منها والمسموح به .

فالقول غلاب والخطاب يظهر على صاحبه فينساق إليه، لأنّ قوته لاترد وعنفوانه لايحد فإذا المتلكم مجرور بالكلام واقع في دائرة سحره

فاعل منفعل فمفعول يسطر عليه خطابه ويحفر مجراه على مايريد تدفقه لا على ما قدر له المتكلم به من رسم ، وهي فكرة متى تدبرناها عميقة أهم ما فيها أنّها تحدّ من صلف الانسان ومن اعتقاده الواهم في السيطرة على ما ينشئ ويخلق وتفتح أعينه على ما للموجودات وإن كان واجدها أو بها موجود من استقلال وحرية وسلطان ، وأن اللغة التي بها يكتب تكتبه هي أيضاً :

" أعرض أيها الشيخ هذا الحديث على ما ترى والكلام ذو جيشان والصدر ذو غليان والقلم ذو نفيان ومتدفقه لايستطاع ردّه ومنبعثه لايقدر (على) تسهيله وخطبه غريب وشأنه عجيب " (الامتاع ، ١١/ ١١٨) .

والقول عصارة وتوثب وعفوية هو فيض الطبيعة بما فيها من مشارب وأهواء يجرى على محض الانفعال غير مصفى ولاممحكك يتلبس بالمقامات فيخرج على أقدارها ويؤدي الانفعالات بحسب قوتها وضعفها ، وهو إلى ذلك طريقة في التحصيل تختصر الطريق وتجمع في الخطاب الواحد تجربة دهور من التعلم والمدارسة ، فيوفر على أصحاب المجالس وقتا ثمينا يقضيه مجالسوهم في تحصيل العلم والنظر في التأليف ويأتون بعصارة حديثهم رهوا سهلا طريا غضا ، يستهلك في حينه وتستمتع النفوس بلذاته ولا يصعب على العقول أن تستسيغه كالطعام الحسن الهيّن لا يترتب عنه لأكله قلق ، بينما الكتاب جليس صامت وعلم مهما اتسع محدود وتحصيل صاحبه منه قليل :

" (... وحصّل ما يجيبك به ويصدع لك بحقيقته ولخصه وزنه بلفظك السهل وافصاحك البين وإن وجب أن تباحث غيره فافعل فهذا هذا وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافيا فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان وأخذ الجواب عنه بالبيان. والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة، فإن ما ينال من هذا أغض وأطرأ وأهنأ وأمرأ " . (الامتاع ، ١٠٧/١١١) .

ولمن أشدّ الأمور عسرا.. تطويق الكلام أو المنطوق على هذا النعت، لأنه إن أطلق على عواهنه وكان المتكلم بمنجاة عن التحفظ لايخافر رقيباً ولا يخشى عينا ، اطمأنت نفسه وأنثال كلامه وحلت عقده فنسي سياسة خطابه ونزعته الطمأنينة من كلل التيقظ وأسلم العنان للقول يذهب به حيث ذهب ويستهويه فيغويه :

" إذا طاب الحديث باسترسال السجية ووقوع الطمأنينة لها الإنسان عن مباديه وسال مع الخطار الذي يستهويه ولتحفظ الإنسان في قوله وعمله من الخطل والزلل حداً إذا بلغه كل الخاطر واختلّ " . (الامتاع،١/١٤٧).

لذلك يبدو من الصعب رسم الكتاب على ما تقتضيه سنن الكتابة وتطلبته مناهج التأليف مهما استحكمت تلك المناهج وتعود الناس عليها، وأصبحت من مألوف ما يتعاطون ويجري بينهم ، وقد وقفنا في الامتاع على نص يبسط هذا المعنى بوضوح ويختمه التوحيدي بجملة تلفت الانتباه تتناقد معانيها ، لأنه بناها على المقابلة بين حروف الجر ويمكن حملها على وجوه منها ما قد يكون غاية في الأهمية ، لأنّه إن حمل على ذلك الوجه دلّ على حسّ دقيق باللغة ومعرفة عميقة بعلاقة الانسان بها. يقول معتذرا عن صورة التصنيف:

" قد رأيت أيها الشيخ - حاطك الله - عند بلوغي هذا الفصل أن أختم الجزء الأول بما انتهى وأشفعه بالجزء الثاني على سياج ما سلف نظمه ونثره غير عائج على ترتيب بحفظ صورة التصنيف على العادة الجارية لأهله، وعذري في هذا واضح لمن طلبه لأن الحديث كان يجري على عواهنه بحسب السانح والداعي .

وهذا الفن لا ينتظم أبدا لأنّ الانسان لا يملك ما هو به وفيه وإنما يملك ما هو له وإليه " . (الامتاع ، ١ / ٢٢٦) .

فإلى أي فن يشير المؤلف ؟ هل هو ترتيب المنطوق في صورة المكتوب أم هو الفن اللغوي عامة لا سيما ما منه يدور مشافهة بين المتخاطبين ؟ ولم النفي القاطع ؟ هل فيه إقرار بسلطان الكلام على الكتابة واستعصاء الفوضى على النظام ، أم أن ذلك مجرد صورة بلاغية تعبر عن الضيق والضجر من تنطع الفعل على العلامة ؟

ثمّ ما دلالة التفسير وهو الذروة في النص في قوله : " لأن الإنسان لايملك ما هو به وفيه " ؟ لئن كان معنى الملك هنا في معنى السيطرة والدخول في النظام والترتيب ، فإن الصلة في المفعول به محيرة مشكلة لعموميتها وكثرة الضمائر فيها " ما هو به وفيه". فهل في الطرف الأول تضمين لتعريف الإنسان بالفكر واللغة أوالفكر/ اللغة (اللوغوس) .

فإنسانيته باللغة هي سببها وأداتها بدونها لايكون في المنزلة التي وضعته فيها فكونه من كونها ولامعنى لوجوده خارجها ؟ وهل هو باللغة باعتبارها قادراً على انجازها وتوليدها وتوسيع أرجائها ، وفيها أيضاً ضربا من الحلول والتنافذ العميق بقولها وتقوله، يتكلّم بها وتتكلم على لسانه ، يكتبها وتكتبه، كيانان في كيان وصورة من صورة وفيها كالمرايا المتناظرة والسطوح المتعاكسة ، له عليها سلطان وسطوة ولها عليه نفوذ وغلبة ، يمسك بعنانها وتسيل به وتستدرجه . فإذا هو مفتون مستسلم مطمئن، يولد الخطاب ويولّده الخطاب بقول اللغة وباللغة ينقال هي موضوعه وهو موضوعها ؟

ومهما كان التأويل الذي نطمئن إليه ، فلا بدّ من أن نقرأ في هذا النصّ هذه اللحظة الحرجة التي يعلن فيها الكاتب بوضوح عن الفرق بين موقف المشافهة وموقف الكتابة ، وأن التأليف في أي صورة كان هو جمع بين لحظتين لكلّ منهمامنطقها وأسلوب تسلطها ، فلحظة المنطوق المنفلتة التي استعصت على القيد والانتظام نراها في مواطن أخرى خاضعة قابلة لشروط المكتوب ومقتضاه .

" الخوض في الشيء بالقلم مخالف لإفاضة اللسان " :

لحظة الكتابة في الامتاع والمؤانسة هي في الترتيب آخر اللحظات، ولكنها هي المستوعبة لما سبقها البانية لكيانه لولاها ما وقع في علمنا المنطوق وما عرفنا ظروف استدعائه واخراجه من وضع التلاشي والعدم ليلابس المكتوب ويدخل في اهابه ويرتسم على أديمه ويسكنه في صورة متحولة عن أصل صورته ويعيش في المكتوب وبه .

وكما وجدنا نصوصا تحدثنا عن جموح المنطوق وصعوبة سياسته وجدنا نصوصا عن المكتوب ومقتضياته والكتاب والفرق بينه وبين الخطاب، ولأن اللحظتين على ما قررنا لحظة واحدة تؤرخ لميلادها وتتذكر أصلها وتصف صورة ذلك الأصل في كيانها، جاءت النصوص متداخلة متعالقة يستدعي الحديث على اللحظة الحديث عن ملازمتها في حيز واحد.

والناظر في هذه النصوص يتبين بسهولة أنها تقوم على مقدمات واعتبارات نظرية ونتائج تترتب عن تلك المقدمات والاعتبارات ، وهنا أيضاً ترد الأمور متداخلة ، فكثيرا ما تكون المقدمات والنظريات تبريرا وتفسيرا لتعامل مع الأصل المنطوق بالزيادة فيه أو التنقيص منه على ماتقتضي سنن الكتابة .

وفي رأس تلك المقدمات ما اخترناه عنوانا لهذه الفقرة وليس المهم ما فيها من تعبير عن الفرق بين المنطوق والمكتوب وإن كانت المصادر المضافة (خوض بالنسبة إلى القلم وإفاضة بالنسبة إلى اللسان) . تدعو إلى شيء من التحليل، وإنما المهم ما صاحب هذه المقدمة من تعليل ينبني على استعارة وكناية من عالم ترويض الحيوان والتحكم في قياده يقول:

" لكنّ الخوض في الشيء بالقلم مخالف للافاضة باللسان ، لأن القلم أطول عنانا من اللسان وافضاء اللسان أحرج من افضاء القلم". (الامتاع ، ١ / ٢٠١) .

ففي طول العنان المجد والرفعة والشرف والخير، وفيها أيضاً الراحة والمتسع وسهولة التحكم، فالقلم يجري في حلبة عريضة وصاحبه مختار يبني نصه لبنة لبنة، ويعاود النظر في ما يكتب ويغير منه، ويبدل بحسب ما يعنّ له وتهديه إليه قريحته وتدعوه جبلته في حلّ من كل ملابسات الكلام التي ترهق المتكلم وتضطر إلى القول على البديهة أو بحسب مايسوق إليه الحديث. ولذلك كان هذا مضطراً ولمن أكبر المرهقات التي لايعرفها الكاتب سياق القول زمنه، فالكتاب لايقاس بمقياس السرعة والبطء شأن الخطاب المنطوق، وإنما مقاييسه الخطأ والصّواب والقبح والحسن. إن الكاتب ليس مجبرا على الاستجابة الفورية لأي داع من الدواعي، وليست تلك حال المخاطب، لذلك كانت حاله أحرج من حال الكاتب بكلّ ما في كلمة الحرج من معاني مضايقات السّياق ومقتضيات ظروف التكلم.

" والكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب لأنّ الكاتب مختار والمخاطب مضطر، ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وإنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت وأحسنت أم أسأت". (الامتاع،١/٦٩).

فظروف انتاج الخطاب ومراسم تلقيه هي سبب ما بين المكتوب والمنطوق من اختلاف. فالاضطرار بكل ما تتسع إليه الكلمة من معنى هو سبب العفوية والجموح والغضارة في المنطوق والاختيار في المكتوب وما يتيحه من إمكانيات في قراءة النص والافادة منه على مرّ الزمن، هو سبب ما علق به التوحيدي من صفات وهي كلها تدور في فلك الخير والزكاة :

" فقال - أدام الله سعادته - : لو كان ما يمر من هذه الفوائد الغرر والمرامي اللطاف مرسوما بسواد على بياض ومقيد بلفظ وعبارة لكان له ريع وإتاء وزيادة ونماء". (الامتاع، ١١/ ١١٥).

وهكذا يتحدد .. المجالان المختلفان لكل نوع من أنواع المخاطبات، فالأول من باب الرغبة والثاني من باب الاقتصاد والادخار والتوفير. واحد من باب الانفاق والاسراف إلى حدّ التلف، والآخر ذخر وكنز تزيد قيمته مع الأيام.

على هذا كانت سياسة كل خطاب مختلفة عن الأخرى ، وكان لابدّ لاستحضار المنطوق وترتيبه من تغيير في أصله بالزيادة والتنقيض والتوسع وصلة الحديث تبعا لاختلاف المقاصد :

" وقد أملى علينا أبو سليمان كلاما في حديث النفس هذا موضعه ولا عذر في الامسك عن ذكره ليكون مضموما إلى غيره ، وإن كان كل هذا لم يجر على وجهه بحضرة الوزير - أبقاه الله ومد في عمره - لكنّ الخوض في الشيء بالقلم مخالف للافاضة باللسان ، لأن القلم أطول عنانا من اللّسان وافضاء اللّسان أحرج من افضاء القلم والغرض كلّه الافادة فليس يكثر التطويل " . (الامتاع ، ٢٠٠/١).

" عدنا إلى ما كنّا فيه من حديث المالحة وكان قد استزادني ، فكتبت له هذه الورقات وقرأتها بين يديه، فقال كلاما كثيرا عند كلّ ما مرّ ممّا يكون صلة لذلك الحديث خزلته طلبا للتخفيف ". (الامتاع،١١١/٦٧).

" وسمعت أبا النفيس يقول في وصف الطبيعة كلاما له رونق في النّفس وأنا أصل هذه الجملة به " . (الامتاع ، ١١١/ ١٣٨) .

ومن أكبر أسباب التغيير والزّيغ بالنص عن الأصل وإعادة صياغته التعويل على الذاكرة والبناء على ما علقه الذهن ، إذ لا تبقى الهيئة ماثلة والصورة قائمة ، ومن النصوص في هذا المجال ما يؤكد أنّ الكتابة وإعادة الصياغة وقع مرتين يدل على ذلك اختلاط أزمنة التلفظ فنجد زمن تلفظ أول يكون المقصود فيه بالحديث الوزير ابن سعدان ، وهو زمن ثان إن كان

من يتجه إليه بالحديث الشيخ أبا الوفاء المهندس ، والحكاية في الزمنين حكاية بالمعنى ، لذلك كان أبو حيان مدعوا في المرتين في المجلس وفي الكتاب إلى إعادة الصياغة .

" فقلت : هو كما قلت أيها الشيخ ، ولا بدّ من جواب يعرض عليه يأتي على بعض مآرب النفس وإن لم يأت على قاصية ما في المطلوب. فقال كلاما كثيرا واسعا أنا أحكيه على وجهه من طريق المعنى وإن انحرفت عن أعيان لفظه وأسباب نظمه، فإنّ ذلك لم يكن إملاء ولا نسخا، وأجتهد أن ألزم متن المراد وسمت المقصود " .

"هذا منتهى كلامه على ما علقه الحفظ ولقنه الذّهن ولو كان مأخوذا عنه بالاملاء، لكان أقوم وأحكم، ولكنّ السّرد باللّسان لا يأتي على جميع الامكان في كل مكان " . (الامتاع ، ١١١/ ١٤٤) .

إنّ وقوع التوحيدي تحت وطأة هذين النوعين من المضايق هو درجة الوعي الأولى باستحالة المطابقة بين المنطوق والمكتوب، وقد اكتشف وهو يصنع الكتاب أن للمادة التي يتعامل معها منطقا يفلت عن إرادته ويفرض عليه في كثير من الأحيان سلطانه، وقد انتبه وهو يصنع الكتاب أنه يمارس صناعة مادتها وموضوعها واحد، وأن أهم ما في عمله ومافي الكتاب وهو البضاعة الحاصلة عن ذلك العمل إنما هو بناء الهيآت والصور والأشكال لقضايا بقيت عالقة بالذهن معاني موجودة في معنى معدومة على حد عبارة أبي عثمان ، لايبعثها من جديد إلا اللفظ والرسم .

وهذا الوعي بحرية اللغة واستقلال الخطاب عن منشئة ، وبأهمية الصياغة والصورة في عمله بما هو استحضار بالذاكرة لكلام بقيت منه في الغالب معانيه أو بعض معانيه وتلاشت صياغته والعبارة عنه ، هو الذي سيساعد الكاتب المبدع فيه على إزاحة المستكتب والخروج عن المعتقد الأول الذي رأيناه في أول كلامنا، حيث كان الكاتب واقعا في شروط

المطالب معتنقا عقيدته الأدبية . وعلى رسم التأليف في أفق الأدب محولا إياه من قطب الآخر ورغباته إلى قطب الأنا المبدعة . فيحدد المؤلف للكتاب مقاصد غير المقاصد التي رأيناها على لسان أبي الوفاء وبلوغ تلك المقاصد هو الكفيل بتنبيهه إلى ما يقوم عليه الأدب وتنبني عليه الكتابة .

يقول في نص مهم جاء في نهاية الكتاب :

" أيها الشيخ وفقك الله في جميع أحوالك وكان لك في كل مقالك وفعالك انّما نثرت بالقلم ما لاق به. فأمّا الحديث الذي كان يجري بيني وبين الوزير فكان على قدر الحال والوقت (والواجب) والاتساع يتبع القلم ما لايتبع اللّسان والروية تتبع الخط ما لاتتبع العبارة ، ولما كان قصدي فيما أعرضه عليك وألقيه إليك أن يبقى الحديث بعدي وبعدك لم أجد بدا من تنميق يزدان به الحديث واصلاح يحسن معه المغزي وتكلف يبلغ بالمراد الغاية فليقم العذر عندك على هذا الوصف حتى يزول العتب ويستحق الحمد والشكر " . (الامتاع ، ١١١/١٦٢)

وواضح أنّ التوحيدي يؤكد وقد انتهى من التأليف الفرق بينه وبين المشروع. وأن المراسم التي رعاها هي مقتضيات الكتابة وما " يليق " بالقلم على حدّ عبارته فلم يكن وكده استرجاع النص المندثر وإنما كان السير في الكتابة على نهج الكتابة والاستجابة لمتطلباتها. وقد جاء الفرق واضحا في المقابلة التي أحدثتها الأداة " أمّا "، وهذا يعني أننا أمام مشروعين مختلفين لا أمام لحظة مطلوب منها أن تقع على لحظة أخرى فستحضرها بجزئياتها وتفاصيلها، والتبرير النظري الوارد في النص تفسيرا لعمق مايفصل بين الأمرين هو من جنس ما سبق أن رأيناه ، وإن كانت المقابلة فيه بين المنطوق والمكتوب أوضح وأتم ، فلنا من جهة القلم والخط ومن جهة ثانية اللسان والعبارة. ثم فعل المقابلة أو التفاضل "

يتبع " مشبتا أو منفيا. والتوسع والروية باعتبارهما دليل إمكانية وطريقة في الإنتـاج . والفرق بين القلم والخط واللسـان والعبـارة إنما في حظ كل منهما من الرّويّة والاتساع . فالحديث واقع تحت ضغط الكيفية أو الحال. والزمن وهو من أبرز متقتضيات المشافهة والخدمة بما تقتضيه من احترام الحديث والمتحدث إليه. بينما القلم خارج عن هذا الطوق متحكم أكثر من اللسـان في وجوه تصريف الكلام له امكانيـة أن يبحث وهو مطمئن عن الامكانات الواقعة في اللغة، وأن يختار منها ما يناسب وما يراه أليق بما يعبر عنه ويصرف اللغة فيه، فهو بمنجاة عن زلل الانفعال يقلب ما يكتب ويعـمل رأيه في مـا يسطر. وعن لفح حرارة الكلام عند المواجهـة وتدفّق سيله وقت المناظرة فيقف ويتخير ويجتهد في تجويد أساليب الأداء وطرائق انتاج المعنى .

وفي القسم الثالث من النص يتأكد الفرق الذي أشرنا إليه بل تبرز القطيعة بالقصد المرسوم للتأليف. فغاية الكتابة الخلود والخروج من دائرة المحايث إلى دائرة المطلق وإعطاء النص القدرة على الاستمرار واكسابه عضارة متجددة وحياة متدفقة تمنع الزمن من أن يفعل فيه فعله وتصونه عن الوهن والموت ، فالكتاب الحق ليس موتا كما تراءى لابن سعدان وإنما هو صمت متـدفق حيـاة لا يهدأ على مرّ الدّهر، يحـاطب قـارئه ويحدثه حديث الكتابة الحق التي تستمد هذه الطاقة العجيبة من ذاتها لا من أصلها الذي تستدعيه وتترسم خطاه ، ولا من مرجعها واتصالها بعصرها، فخلود النص وبقاؤه مرتبط بما ينفق الأديب في التـأليف من جهـد ومـا يصرفـه من طاقة عـمل. والجهد والعمل بالأساس منصب على أسلوب الكتابة وطريقة الصوغ .

على هذا النحو يخرج التوحيدي من دائرة الاعتـقـاد الأدبي الذي تحدثنا عنه في أول المقال ، ويخرج من أفق الاستـلاب والاستكتـاب إلى أفق الكتابة ، ويرسم مشروعه في أفقه وفي رغبة الكتابة ذاتها لافي أفق

الآخر ورغباته. وتؤكد هذه التجربة أن المبدع مهما كانت ضراوة الظروف المحيطة ضروراتها، يبقى مدفوعا إلى منطق الكتابة محمولا إلى فضائها حتى في هذه النصوص الليالي التي تريد أن تقنعنا بسذاجة أنها خدمة بالمنطوق وخدمة بالمكتوب ، وإذا بالنص وإن انطلق من هذا ينزلق خطوة إلى ما به يبني كيان الكتابة فيه ويحاصر كل أشكال الاستيلاب والتوظيف والاقصاء، اقصاء النص عن أفقه والكاتب عن أناه .

إنها سلطة الأدب ومكانة الأديب في مواجهة ضروب السلطة الأخرى التي تريد أن يخضع لها ويكون في خدمتها وأن توظفه بحسب رغباتها وحاجاتها.

إنا مع هذا النص أمام كاتب لم ترفيه السلطة أكثر من ناقل فأبو الوفاء المهندس يطلب منه أن ينقل له نصا صاحبه يذكره ، وفي ذلك النقل ما فيه من البحث عن ضروب الافادة ولكنه نقل لا يخلو من رائحة الوشاية التي يريد أن يردّ إليها الناقل عندما يلحّ في مسألة الأمانة فيقول: " حتى كأني كنت شاهدا معكما ورقيبا عليكما ". فالمراقبة هنا قد تحمل على أنها أسلوب في تأكيد الأمانة والافاضة في الجزئيات وليس شيء يمنع من حملها على ما فيها من التسلط والرقابة والمحاسبة .

وابن سعدان رغم تحفظ مفهوم وطريقة في تغليف النوايا معروفة أحرج صاحب الكتاب أكثر من مرة، لأنه يستعمله ناقلا بالمعنى السابق وبمعنى أشدّ على المثقف وأقسى، وهو معنى الغمز والافساد والسعاية أو معنى أن يكون عينا أو واسطة بينه وبين ما تقول الناس والنصوص الدالة على ذلك كثيرة وحرج التوحيدي من بعضها صريح :

" قال : بلغني أن أبا سليمان (...) فقال : ما الذي حفظت من حديث عنهم وما يجوز أن يلقي إلينا منهم فقلت : سمعت أشياء، ولست أحب أن اسم نفسي بنقل الحديث وإعادة الأحوال فأكون غامزا وساعيا

ومفسدا قال : معاذ الله من هذا إنما تدل على رشد وخير وتضل عن غي وسوء ". (الامتاع ، ١ / ٤٢) .

" قال : حدثني لم امتنعت (....) والآخر أنه قيل : ينبغي أن تكون عينا عليه " . (الامتاع ، ١ / ٥٢) .

وقد ترد الأسئلة أحيانا في صيغة استجواب يؤكد على حرص السلطان أن يكون الأديب في خدمته مصدر أخباره عن الوسط الذي ينتمي إليه ، نلاحظ ذلك خاصة في كثرة الأسئلة وتنوعها عند السؤال عن أخبار زيد بن رفاعة (فما حديثه ؟ وما شأنه ؟ وما دخلته ؟ فعلى هذا ما مذهبه، (الامتاع ، ١ / ٣ - ٤) .

أو عن الشارع في مواطن عديدة :

" وقال بعد ذلك : حدثني عما تسمع من العامة في حديثنا " . (الامتاع ، ١١/ ٢٦) .

وقدكان هذا السؤال مناسبة لتضمين الامتاع والمؤانسة حديثا عن سياسة العامة ، يذكرنا بتراث القرن الثاني في الآداب الصغرى والكبرى .

لقد استطاعت الكتابة اخراجه من طوق الناقل المخبر المطالب به في الكتاب مرتين ، في ماكان يدور في المجالس وفي مشروع أبي الوفاء . وكان مطالبا في اللحظتين بالوفاء في النقل. إلا أن التوحيدي لم يستطع أن يكون وفيا إلا لسلطة النص ومنطق بناء الأدب. ومن أبرز ما تدعوه إليه تلك السلطة فك النص من أسار المحايث المظروف إلى المطلق المتجدد ، وإذا بسلطة الأدب تكفل السلطات الأخرى لأنها زمنية محدودة، وإذا بنا نعرف أبا الوفاء المهندس ونعرف الوزير ابن سعدان من خلال هذه السلطة التي تبقى على مرّ الزمان طرية غضة ، لا يدب إليها الوهن ولا ترقص بها الظروف.

القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي

نقد وتوجيهات جديدة

سوزان ستتكيفيتش

ترجمة : سعود بن دخيل الرحيلي

مقدمة المترجم :

لايليق بالدارسين لدينا في ميدان الأدب العربي اليوم أن يجهلوا أو يتجاهلوا كل ما يكتب عن أدبهم من نظريات وتطبيقات بلغات أجنبية ، وخاصة حين يحاول ذلك المكتوب أن يطرح منهجاً أو مساراً نقدياً جاداً وجديداً قد تكون له قيمة وخطورةٌ إجرائية . وهذا بالضبط هو ما حاولت الباحثة الأمريكية سوزان ستتكيفيتش عمله في ميدان الشعر الجاهلي . فعلى مدى النصف الأول من ثمانينات هذا القرن انخرطت الباحثة في مشروع نقدي يحاول مقاربة نماذج عديدة من القصيدة الجاهلية على ضوء نظريات انثروبولوجية محددة ، وخاصة نظرية طقس العبور ونظرية طقس التضحية . جاءت الدراسات والتطبيقات التي كتبتها على ضوء هذا المنظور النقدي في ست مقالات، واحدة منها فقط باللغة العربية منشورة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق (*) ، والخمس الأخريات في دوريات متخصصة معروفة تصدر باللغة الانجليزية . ومهما تكن درجة الموضوعية ، التي هي مطلب لايمكن تحقيقه تماماً على أية حال ، فإن الشك لايرقى إلى جدية تلك الدراسات وطابعها الأكاديمي . وعلى الرغم من هذا، لم تلق تلك الكتابات فيما أحسب ، الاهتمام الذي تستحقه من الدارسين العرب ؛ وربما كان هذا لأنهم

(*) سوزان ستيتكيفيتش « القصيدة العربية وطقوس العبور ..» **ومجلة مجمع اللغة العربية بدمشق** ، مجلد /٦ ، العدد الأول (يناير ١٩٨٥م) ، ص ٥٥ - ٨٥ .

لم يُتح لهم الإطلاع عليها أو أنهم لم يقرأوها قراءة دقيقة تستوعبها وتؤدي إلى محاورتها ووضعها في المكان الذي تستحقه من الدرس الأدبي . وقبل كل شيء للقارئ أن يتساءل عن كنه هذا المنظور النقدي الذي تقترحه الباحثة . ففي الفقرة التالية إذاً ملخص آمل أن يكون واضحاً ودقيقاً، وإن كان تبسيطياً بالضرورة ، حول هذا المنظور.

رأت ستتكيفيتش ، كما رأى غيرها قديماً وحديثاً، أن القصيدة الجاهلية النمطية تتشكل من ثلاثة أجزاء هي : النسيب الذي يتضمن الأطلال ومشاهد الفراق ، ثم وصف الراحلة والارتحال ، وأخيراً الفخر القبلي/ المدح - كما لاحظت في حقل الأنثروبولوجيا أن شعيرة العبور تتشكل من ثلاثة أطوار أيضاً هي: الفراق أو الانفصال ، ثم الهامشية، وأخيراً الاندماج أو الانضواء في المجموع ؛ فالطفل الناشيء - مثلاً - ينفصل أولا في مرحلة الولادة ، ثم يصبح في مرحلة المراهقة هامشياً يجنح إلى الخروج عن محيط الدائرة ، ولكنه في مرحلة البلوغ يندمج مرة أخرى في الجماعة التي يتصرف الآن بما يتفق مع أعرافها وسننها وقوانينها وتصبح له حقوق عليها وعليه واجبات لها. غير أن بعض العابرين لظروف معينة لايصلون في عبورهم إلى المرحلة الأخيرة ، بل يتوقفون عند المرحلة الثانية فتصبح لديهم مرحلة ثابتة ونظام حياة بعد أن كانت في الأصل مرحلة انتقالية . في مرحلة الهامشية هذه يكون الأفراد منتبذين خارج الدائرة ، ولا يتصلون بالجماعة إلا في ظروف صدامية غير منظمة ، وهم لهذا يشكلون خطراً على أنفسهم وعلى الآخرين ويواجهون الموت والبعث الرمزيين. وهي حالة يجري التعبير عنها في الشعر برموز وصور عديدة أهمها الظلام والتوحش والشذوذ والإجرام والموت والمكر . فإذا عدنا الآن إلى المعادلة أو التناظر بين بنية الطقس وبنية القصيدة فسنلاحظ ما يلي : من الواضح أن النسيب يمثل الفراق أو الانفصال في خطاطة طقس العبور؛ ومن الواضح أيضاً أن الناقة التي تمثل

محنة الشاعر بعد فراق الحبيبة وتفرده في البراري الموحشة خارج الحي القبلي تعادل طور الهامشية ؛ أما الفخر القبلي الذي يعكس انضواء الشاعر في القبيلة واعتزازه بقوانينها وأعرافها فيناظر طور الاندماج من الطقس . هذا فيما يتعلق بالقصائد النموذجية أو النمطية ، أما قصائد الصعاليك بالذات فإنها تمثل طقس عبور ناقص أو غير مكتمل ، وذلك لأن الصعلوك يتوقف اجتماعياً عند طور الهامشية وتيخذ منه أسلوب حياة ثابت ، ولهذا نرى شعرهم يتسم بسمات هذه المرحلة ورموزها وهي الخطر والظلام والتوحش والموت والإجرام والشذوذ (*)؛ ولأن الصعلوك يفشل في الوصول إلى مرحلة الإندماج ولأنه أيضاً يصبح هوية فردية مضادة للمجتمع ، فمن غير المعقول والحالة هذه أن تنتهي قصيدته بالفخر القبلي الذي لانجده في شعرهم على الإطلاق (**) . تقرأ الباحثة إنطلاقاً من هذا المنظور أيضاً قصيدة الثأر في نموذجين لدريد بن الصمة ومهلهل بن ربيعة (***) . في هذه القصائد يتداخل طقس العبور بطقس التضحية القائم على التدنيس والتطهير ، إذ ترى الباحثة أنهما وجهان لعملة واحدة. فطقس التضحية يتشكل أيضاً من ثلاثة أطوار معادلة لمراحل طقس العبور ، وهي : الدخول في التضحية ، والتضحية ، ثم الخروج منها . وكما تتمثل هذه النماذج الأنثروبولوجية الثلاثية في القصيدة

(*) أنظر: Suzane Stetkevych, " Archetype and Attribution in Early Arabic poetry Al - Shanfra and the Lamiyyat al - , **Arab" , International Journal of Middle Eastern Studies**, 18 (1986) , 361 - 390.

(**) أنظر : Stetkevych, " The Suluk and his poem: Aparadigm of Passage Manque", **Journal al the American Oriental Society** , 104,4 (1984) , pp - 661.

(***) أنظر: Stetkevych , " Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood- vengeance : Two poems by Durayd ibn al- Simmah and Muhalhil Ibn Rabrah" , **Journal of Near Eastern Studies** , 45, no. I (1986).

النمطية ، تتمثل أيضاً في قصيدة الثأر. ففي قصيدة الثأر يعقد الشاعر الموتور العزم المؤكد بالقسم على ذبح خصمه (الفراق الدخول في التضحية)، ثم يحرّم على نفسه قبل تحقيق هذه الغاية وسائل الحياة المستقرة من الخمرة والطيب واللحم والنساء (الهامشية - التضحية)؛ وحين ينفذ عملية القتل يكون قد حقق رجولته وأصبح عضوا مندمجاً في الجماعة وربما تسنم زمام السلطة فيها (الاندماج - الخروج من التضحية)، إن قتل الخصم في قصيدة الثأر يمثل القربان الذي يقدمه صاحب الثأر لتدنيس الأعداء، وتطهير القبيلة وإحيائها، وجثث الأعداء، تقدم ولائم للضباع والطيور كما تقدم ولائم الحيوان للعشيرة . هكذا يُعَادل قتل الأعداء في قصيدة الثأر بذبح الحيوان في قصيدة الفخر من خلال الصيد ونحر الجزر والقرابين في سنوات القحل والمجاعة، فكلاهما ممارستان شعائريتان لحفظ القبيلة وإحيائها، لتطهيرها من خلال غسل الدم بالدم وتدنيس أعدائها. وإذا كانت قصيدة الثأر عند دريد بن الصمة تبدأ بالطللية التي تعي الجفاف والعطش كما في القصيدة النمطية ، فإن هذا العنصر الإفتتاحي هنا ليس سوى رابطة مجازية ترمز إلى الجفاف الذي يحس به الشاعر الموتور وتعطشه لدم خصمه وليس للماء .

هذا إذاً ملخص تبسيطي للمنظور المنهجي الذي طرحته الباحثة في العقد الماضي ، ودرست على ضوئه نماذج متنوعة من مفردات الشعر الجاهلي في مقالات عديدة حاولت من خلالها أن تشق مساراً نقدياً جديداً يحفظ اسمها ومكانتها في مقاربة نصوص الشعر الجاهلي. وليس هنا مجال الدخول في حوار مع هذا الطرح النظري أو مع التطبيقات التي أجريت على ضوئه وإنما غرض المترجم أن يقدم لعموم القراء وخاصتهم ممن لم يتح لهم الاطلاع على هذه المقالات وأمثالها في مصادرها الأصلية نموذجاً من البضاعة النقدية التي تصدر عن الأدب

العربي فيما وراء البحار . وللقارئ أن يأخذ منها ما يراه مفيداً ، أو يردها جملة وتفصيلاً إذا أراد ، ولكن التعامل مع هذه الدراسات وأمثالها يجب أن يتم في نظر هذا الكاتب بمثل درجتها ومستواها من الجدية والروح العلمية.

ولعل من المفيد ملاحظة أن الدراسة المطروحة للترجمة هنا هي الأولى من حيث الترتيب الزمني (*) فهي لهذا تقدم نقداً للنقد البنيوي السابق الذي تبني مسارها على أنقاضه . فقبل أن تتقدم بتطبيقاتها اللاحقة (**) ، تكشف أولاً في النصف الأول من هذه الدراسة عن جوانب القصور والإخفاق في القراءات البنيوية التي أجريت على نصوص الشعر القديم ، وخصوصاً عند أبي ديب وعدنان حيدر . ثم تطرح في النصف الأخير منظورها النقدي البديل وتدافع عن جدواه وقيمته الإجرائية من خلال مناقشتها لأدبي ديب وحيدر في قراءاتهما لمعلقتي لبيد وامرئ القيس. ومن دون الدخول في التفاصيل ، سيرى القارئ بنفسه ومن خلال حواشي المترجم مقدار الشراسة أحياناً والضعف أو الخطأ أحياناً أخرى في تعاملها مع القراءات السابقة . ولكنها على أية حال تمثل مرحلة في مقاربة الشعر الجاهلي تأتي بعد مرحلة النقد البنيوي الثنائي الستراوسي عند كمال أبي ديب وعدنان حيدر ، هذا مع عدم التقليل من المنجز النقدي الذي حققه هذان الكاتبان. والرأي هنا هو أنه من الممكن ، بل من الواجب الإفادة من المنظور الأنثروبولوجي وتطويره في مقاربة نصوص الشعر الجاهلي بعد أن طرحته الكاتبة وأصبح جزءاً في تقاليد هذا الحقل ؛ غير أنها إذ تنتقد

(*)أنظر : Stetkevych , " Structuralist Interpretation of pre- Islamic poetry : Critique and New Directions" Journal of Near Eastern Studies , 42 (1983) , pp. 85 - 107.

(**) هناك دراسة سادسة حول قصيدة الرثاء تحت عنوان:
"S" The Ritha" of Tabbat Sharran"وهي ليست في متناول يدي الآن

ضيق النقد البنيوي القائم على الثنائيات وتقنية الأسطورة عند لفي شتراوس ، تحشر القصيدة في نفق نظرية أنثروبولوجية ضيقة هي أيضاً ، مع أن فضاء القصيدة عالم فسيح لايمكن اختزاله أو ضغطه في قوالب جاهزة قد لاتكون مفصلة على قده . ومن الطبيعي أن تتجه المرحلة الأولى من الاهتمام بهذه الدراسات إلى ترجمتها وطرحها في الساحة الأوسع ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة النقد والتقويم.

أما فيما يتعلق بالترجمة ، فقد حاولت الالتزام بحرفية النص الأصلي، مع إخضاعه لروح العربية وأساليبها، وهذا مطلب صعب المنال، ولكنني حاولت مراعاته بقدر الإمكان . والتعديل الوحيد الذي أجريته أنني زحزحت الحواشي الأصلية عن مكانها على الصفحات ونقلتها إلى ذيل الدراسة مع المحافظة على أرقامها المتسلسلة كما هي في الأصل، وترجمت ما كان منها إحالة إلى مراجع باللغة العربية ، أو تعليقات إيضاحية من المؤلفة. وكان هذا التعديل لكي أفسح المجال في صفحات الدراسة لتعليقات المترجم التي أشرت إليها برمز النجمة (*). أما العبارات القليلة التي أضيفت إلى النص وهي ليست منه فقد حُصرت بين قوسين هكذا (...) وفيما يلي ترجمة النص الكامل للدراسة المشار إليها في العنوان.

القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي

نقد وتوجهات جديدة

ليس معقولاً ولا ممكناً أن نحاول في إطار مقالة واحدة نقد البنيوية عموماً ؛ فهي مصطلح قد أصبح غامضاً ومتسعاً جداً، مستوعباً أنواعاً عديدة من الطرق والمناهج التي تمتد في الميادين الأكاديمية من اللسانيات ، إلى الأنثروبولوجيا بدراستها للطقس والأسطورة والأدب الشعبي ، ثم إلى النقد الأدبي . لهذا حصرت نفسي في نقد تقنيات بنيوية محددة كما أجراها عدد من النقاد في ميدان الشعر الجاهلي . لقد حاولت أن أبيّن نجاح تلك التقنيات وإخفاقها، وأن اقترح إجراء مناهج أخرى - بنيوية وغير بنيوية - قد تقودنا إلى إدراك جمالي وفكري أكثر تماسكاً في مقاربتنا لهذا الأدب الذي ظل حتى الآن منفلتاً إلى حد ما .

إن دراسة السيدة م . بيتسن **الاستمرارية البنيوية في الشعر التي** تتصدى بالتحليل اللساني البنيوي لخمس من المعلقات لاتكاد تستحق النقاش[1]. فلكي تكون ذات معنى ولكي تحظى بالاهتمام الأكاديمي، فإن مثل تلك التحليلات للتكرار الصرفي ،وللانحرافات الصوتية ولمعيار النظام الشعري ينبغي أن تنهض على : ١) معرفة بالصرف العربي وعلاقته الحميمة بالمعنى ؛ ٢) معرفة بالقيمة الدلالية للحروف ولبعض الأصوات الخاصة كما ناقشها ابن جني في عمله الكلاسيكي

«الخصائص» وكما نوقشت في أعمال حديثه مثل كتاب النويهي **الشعر الجاهلي** ؛ ٣) معرفة البنية الدلالية للقصيدة ، أي معرفة الأسس النمطية والأسطورية والشعائرية التي تقرر بنية القصيدة وتقرر الدلالات المجازية لأجزائها وعلاقة كل جزء بالآخر ؛ ٤) تصور واضح لتقاليد النظم الشفهي كما تناولها منرو في دراسته « **النظم الشفهي ..** » وزثتلر في كتابه **التقليد الشفهي** ...؛ وهذا بالذات جانب تسيء فهمه بيتسن وتستبعده [٢]. بعيداً عن مراعاة هذه المعايير في جملتها ، تكشف بيتسن عن معرفة غير ملائمة باللغة العربية وآدابها ، فالعمل الوحيد الذي تنقل منه في كتابها هو شرح المعلقات السبع للزوزني. إن تحليلاتها الانطباعية للمعاني ليست أكثر من تلخيص للقصيدة على المستوى الأكثر سطحية ، وليس في هذه التحليلات شيء من التحليل . والخلاصة أن عمل بيتسن لايمكن أن يُعد مساهمة أكاديمية في مقاربة الشعر الجاهلي.

أحق من تلك الدراسة بالنظر النقدي عمل كمال أبي ديب الرائد **نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي** [٣] من البداية هناك هفوات منطقية محددة في الهدف المعلن عند كمال أبي ديب حول تطبيقه طريقة لفي شتراوس في تحليل الأسطورة كما عرضها في **الأنثروبولوجيا البنيوية**[٤] وفي **النيء والمطبوخ** [٥] على معلقة لبيد التي أطلق عليها مصطلح **القصيدة المفتاح** . فلقد تجاهل وهو يطبق هذه الطريقة عبارة لفي شتراوس « إن الأسطورة هي الجزء من اللغة الذي تصل فيه مقولة **المترجم الخائن** إلى أدنى مستويات دلالتها القيمية الفعلية(*). وانطلاقاً من هذه

(*) انطلقت عبارة « المترجم خائن » - فيما يبدو - من الاحساس بصعوبة ترجمة الشعر بالذات ، إذ إن الشعر يقوم على الإيقاع والتصوير والإحالات الدلالية المتعلقة بثقافة اللغة الأصلية ، والترجمة تفشل كثيراً في نقل هذه العناصر الشعرية ، ولهذا فإن ترجمة الشعر يُعد خيانة للنص الأصلي. غير أن هذا الكلام لاينطبق على الأسطورة، إذ المهم في الأسطورة ليس هو العبارة ، بل القالب الحكائي ، ولهذا من السهل ترجمة الأسطورة في أية لغة ، ولهذا لاتنطبق عليها مقولة « الترجمة خيانة » كما تنطبق على الشعر.

النظرة ، ينبغي أن تقع الأسطورة في نهاية الطرف المقابل للشعر على سلم التعابير اللسانية» [٦]. لهذا فإن تطبيق هذه الطريقة على الشعر يتطلب منه بعض المسوغات(**). وبالإضافة إلى هذا، يختلف لفي شتراوس من البداية في تحليله لأسطورة أوديب عن الدارسين واللغويين الكلاسيكيين كما يظهر في قوله « لن نفسر أسطورة أوديب بالمعنى الحرفي ، بل إننا لن نقدم للمختصين تأويلاً مقبولاً لها » [٧]. ومع هذا ، يكشف تحليل لفي شتراوس التبسيطي تماماً لأسطورة أوديب عن دلالة عميقة ، لم تُلاحظ من قبل ، تجري في تضاعيف الدائرة الأوديبية - وهي إقرار / إنكار الأصل الداجن للإنسان . ومع أن هذه دلالة مثيرة ، فإنها ليست سوى جانب محدود من الأسطورة ، وكل العناصر التي يجمعها في عناقيد أو حزم تبدو مفتوحة لتأويلات أخرى متعارضة . كذلك ، لم تُؤخذ في الحسبان عناصر أسطورية أساسية عديدة ، مثل تعرُّض الرضيع أوديب الأخطار الطبيعة) ، ونشأته في الجبال ، وغيرها ، - وهي عناصر أظهرت ماري ديلكورت ارتباطها بطقس النشأة (الانتماء) أو تسنم السلطة الذي يشكل أساس الأسطورة [٨]. عند هذه النقطة ينبغي أن نذكركذلك الانتقاد الموجه لشتراوس من انثربولوجيين آخرين . تلخص ماري دوغلاس حصيلة التناول التقليصي للأسطورة عند لفي شتراوس ، فتلاحظ ما يلي :

بدلاً من الوصول إلى فهم أكثر عمقاً وسعة ، نحصل على دهشة، على معنى جديد تماماً ، وهو إلى ذلك غالباً ما يكون معنى تافهاً. لقد حُيدت كل المعاني الجليلة التي كنا من قبل نتصور أن أسطورة أوديب تفصح عنها - كالقدر، والواجب ، ومعرفة الذات ؛ وبقينا في حالة من

(*) فإذا كان لفي شتراوس يؤكد أن الأسطورة تختلف اختلافاً بيناً عن الشعر ، فإن الباحثة هنا ترى أنه ليس لأبي ديب الحق في تطبيق تقنية الأسطورة على الشعر إلا بعد عرض المسوغات.

القلق علي كيفية بدء المخلوقات . يبدو أن الأنثروبولوجيين كلما طبقوا تحليلاً بنيوياً على أسطورة ، فإنهم لايستخلصون منها معنى مختلفاً وحسب ، بل وأدنى من معناها الفعلي (٩).

إن الحاجة لبعض المسوغات التي تخول تطبيق تقنية لفي شتراوس في تحليل الأسطورة على الشعر تبدو أكثر إلحاحاً حين نعلم أن لفي شتراوس نفسه قد حاول بالإشتراك مع رومان جاكبسون إجراء تحليل أدبي بنيوي في مقالة دسمة حول سوناته **القطط** لبودلير(١٠). هذا التحليل ينجح إلى حد مثير للإعجاب في اكتناه ثروة دلالية وافرة من القصيدة . وكما تلاحظ ماري دوغلاس « فبعد قراءة التحليل ؛ ندرك وحدة القصيدة ، ودقتها ، وكمالها ، ومداها الهائل في المضمون » (١١). وتستمر في القول : « هذا النوع من التحليل ليس الغرض منه إنتاج جملة مكثفة حول معنى القصيدة ، فهو ليس تحليلاً تبسيطياً أو تقليصياً بأية حال » (١٢) . أود أن ألاحظ في حقيقة الأمر أن مقالة **القطط** لا تستمد نجاحها من الجوانب البنيوية في القراءة بقدر ما تستمده من كونها تأويلاً نصياً في نطاق التقليد الأدبي الفرنسي . وكذلك ، لاتكمن قوة القصيدة في سلسلة الأضداد بقدر ما تكمن في التحول الاستعاري لذلك الحيوان من قطة أليفة بسيطة إلى (أبي) هول صامت أبدي مشحون بالأسرار .

حين نأتي بعد ذلك إلى الشعر الجاهلي ، نجد من الطريف أنه يقع بين الطرفين اللذين عالجهما لفي شتراوس في تحليله للأسطورة . الطرف الأول ، وهو الدورة الأوديبية ، كان قد فُسر لنا وأثرى بمناهج عديدة تمتد من فقه اللغة ، إلى فرويد ، ومثل تلك الدراسات التحليلة المقارنة المقامة على قاعدة عريضة مثل Oedipe لماري ديلكورت ؛ ولا يضيف تحليل لفي شتراوس لما سبق سوى بعد واحد فقط . وفي الطرف الآخر الأساطير الهندية الأمريكية التي تكاد تكون أجنبية تماماً على ثقافتنا مثل

أسطورة أصل (قبيلة) زوني وأسطورة الخلوص أوالظهور [١٣] . في الحالة الأولى ، نستطيع أن نقيس أية قراءات جديدة ونزنها مقابل كمية هائلة من المواد التفسيرية السابقة ؛ وفي الحالة الثانية ، نميل إلى شكر كل من بوسعه أن يفرض أبسط أنواع الأنظمة المنهجية على هذه الأساطير المشتتة في أذواقنا الغربية . بين هذين الطرفين يقع الأدب العربي الذي ليس مألوفاً لدينا تماماً أو مدروساً بدقة من كل جوانبه كتقليدنا الأدبي الغربي ، ولا هو بغريب تماماً أو متعدد الأشكال كالأساطير الهندية . وبهذا نفتقد الحذق الذي يجعلنا نتحدى السابق ونُدخل تفسيرات جديدة ، كما نفتقد البراءة الخادعة التي تجعلنا نقبله دون نقد.

حين نلتفت الآن إلى تحليل كمال أبي ديب ، فإننا نعرف ماذا نتوقع . يتضح من البداية أنه ، وهو يقتفي لفي شتراوس ، يقحم بشكل تعسفي جدلية مسبقة . يقول لفي شتراوس إن « الفكر الأسطوري ينشأ من الوعي بالأضداد في اتجاه الحل » [١٤] ، وهو ما عبرت عنه ماري دوغلاس بقولها : « حين يقول لفي شتراوس إن الفكر الأسطوري يتبع منطقاً خاصاً به ، فإنه يعني المنطق الهيجلي القائم على الأطروحة ، ونقيضها ، ومركبها المزجي ، وهو منطق يتحرك دوماً في دورات معقدة تشمل الأضداد والأطراف الحدية في الفكر » [١٥] .

ليس غريباً إذاً أن يبدأ أبو ديب تحليله لمعلقة لبيد بتشمم الأضداد التي يجد عليها أمثلة كثيرة ، حقيقية ووهمية معاً. وسرعان ما يسقط في الهفوة التي حذر منها نقاد لفي شتراوس ، وهي أن « مجرد الاختلاف يستحق أن يُصنع منه تضاداً ، بحيث يمكن أن يُفرض التضاد على أية مادة قولية من قبل المحلل » [١٦] . الأم والطفل ، على سبيل المثال ، ليسا ضدين بالضرورة ، ولا الظبي والنعام كذلك . في حماسته لإقامة الأضداد يتنحى التحليل والفهم لكي يفسح الطريق

للجداول أو القوائم ، وفي النهاية يخطىء أبو ديب الهدف تماماً [(١٧)] .
إن الثنائيات التي يرصدها مثل : محل / مقام ، حلال/ حرام ، سارية/ غـادٍ ، جـود/ رهام، تشكل في الواقع تضـاداً من بعض النواحي، ولكنها لاتخلق تناقضاً . بل إن الشـاعـر حين يربط طرفي دورات طبيعية متعددة بالنسق الشعري في نهاية كل بيت فإنما يفصح بهذا عن الكلية ، والتمام ، واكتمال دورات طبيعية تتعاقب باستمرار.

يتضح أيضاً من البداية أن التحليل البنيوي لاضمان فيه لفهم صور الشـاعـر . على سبيل المثـال ، يخطيء أبو ديب في تفسيره لمدافع المياه التي عرتها السيول في البيت الثاني ، فهي لا تعني أن هذه المدافع قد عفت وامحت آثارها ، بل العكس ، وذلك أن الرياح العـاصـفة تنقش هذه المجاري وتحفرها حفراً عميقاً حتى تبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصخر (*) . ليس ثمة ما يدعو إلى ذلك التجريد المفرط الذي يجعل الصورة مستعصية على الفهم في قوله : « ما تقدمه هذه الصورة إنما هو مفارقة أساسية حيث توصف أو تُضاء عملية سلبية من خلال أخرى إيجابية ، وكلتاهما عمليتان لحركة الزمن » [(١٨)] . إنها مجرد صورة ، وهي إلى ذلك صورة جميلة تشخص الريح باعتبارها حافظة لبقايا الدار من خلال حفرها قنوات المياه وبهذا تترك في المكان علامات لكي يقرأها الشاعر الذي كانت صاحبته ذات يوم تقطن هناك، تماماً كما يمكن أن يُقرأ النقش على الصخر. توحي الصورة باستعارة مجاري المياه

(*) المدافع ليست – فيما أحسب – هي مجاري السيول ، بل هي التلاع المدفوعة بين الأودية والمسايل . وهي مواقع الديار لأنها تدفع وصول السيول إليها ، فالشاعر ببساطة يقول إن هذه الديار الداثرة قد نزلت عليها الأمطار فعرتها وكشفت رسومها حتى بدت هذه الرسوم شاخصة شخوص الخط على الصخر . إن الأمطار والسيول لاتحفر خطوطاً وقنوات تشبه الكتابة ، بل تكشف عن رسوم قديمة فتجعلها تبدو مثل الكتابة. هذه هي الصورة التقليدية للرسوم ، ولبيد لا يختلف عن بقية الجاهليين فيها . فما تقوله الكاتبة هنا بعيد عن واقع الصورة .

المحفورة في الرمل لشاهد القبر أو لنقوش أطلال المدن المهجورة على طريق القوافل . وفوق ذلك - وهذا أمر يخطئه أبو ديب ، فإن هذه الصورة استعارة حول تصور الشاعر للزمن : فكلما عفت الدار وأصبحت دائرة كانت استجابة الشاعر حية ومشحونة. غير أنه لم يكن بوسع أبي ديب في كل أشجاره البنيوية رؤية هذه الغابة التصويرية .

ما يصنعه أبو ديب في تحليله كله أنه في النهاية يختزل القزح الشعري في المقطع الافتتاحي (١ - ١١) إلى أبيض وأسود. فهو ينتهي إلى القول : « تتخلل وحدة الأطلال كلها ثنائيات جوهرية : الجفاف والقحل مقابل الرطوبة والخصب ، السكون مقابل الحركة، الصمت مقابل الضجيج ، الظلام مقابل النور ، التغطية مقابل التعرية . هذه الأضداد ملمح أساسي ليس في القصيدة المفتاح وحسب ، بل في الشعر الجاهلي كله» [(١٩)]. هذا الكلام ، إن دل على شيء إطلاقاً، فإنما يدل على القليل جداً . لانجد هنا شيئا من الدلالة الرمزية ، والتمطية الأولية، والمجازية للمقطع.

بل ينبغي أن نقول إن القصيدة تستهل بصورة الدار العافية التي كانت قد أخليت بسبب ضرورة الهجرة الموسمية في الفصل الجاف . مع هذا العفاء، تحتفظ المجاري الجافة المحفورة بفعل الرياح والسيول برسالة للشاعر عليه أن يقرأها . لقد عادت الدورة الفصلية بكاملها - شهورها الحلال والحرام ، فصولها الممطرة والجافة ، كما عادت الدورة اليومية لحجج عديدة خلت . يجسد البيت الرابع مجيء أمطار الربيع ومعها نبات الأيهقان والظباء والنعام وهي تربي أولادها وتدفع بهم إلى جانبها . هذا المشهد مهم في دلالته التصويرية ، فهو أولاً يتضمن الإيحاء بأن تدمير الحياة وبعثها من جديد مع التحول الموسمي لدورة الفصول أمر لامفر منه ، وهذه هي دلالة الصورة التي تستهل بها القصيدة . هذا المشهد بدوره يشكل إضاءة على خاتمة القصيدة ، إذ هناك بالمصطلح

النفسي نوع من التعويض أو التسامي - بمعنى أن علاقة الشاعر (بنوار) التي آلت إلى القحل والرحيل والقطيعة تحقق إنجازاً غير مباشر في خصوبة الظباء وبقر الوحش وتوالدهما. تبدو هذه الرابطة المجازية أكثر وضوحاً حين نعلم أن هذين الحيوانين يستخدمان تقليداً في وصف الصاحبة ونساء القبيلة عموماً ، كما يحدث بالفعل في البيت الرابع عشر من مشهد الظعائن في هذه القصيدة . في البيت الثامن يعود الشاعر إلى صورة الخط أو الكتابة، فالسيول وهي تغسل الطلول إنما تحك الرسوم أو العلاقات وتجلوها بصورة أعمق ؛ إن عودة الدورة السنوية ، مثل ترجيع الواشم حين يذر الوشم في حركة دائرية ، إنما تخلق انطباعاً عميقاً وتجعل الذاكرة المدونة أو علامة الزمن الماضي دائماً أكثر رسوخاً وأكثر شخوصاً مع كل دورة تتكرر (البيت ١١). على هذا النحو ، يأخذ البيت العاشر معنى ساخراً لم يلاحظه أبو ديب ولا غيره من النقاد فيما يبدو . ما جدوى مساءلة الصخور الصماء الخوالد؟ هذا هو لغز أبي الهول في الأدب العربي القديم. والإجابة على هذا اللغز تبدو من خلال التساؤل التالي : ما هي الرسالة التي تبدو ناصعة للعيان كلما عفت الدار المتهدمة ؟ إنها فناء الإنسان ذاته . بهذا ينكشف المعنى الحقيقي في الأبيات ٢، ٨، ١١ - وفي وحدة الأطلال بكاملها في الواقع. في صور الهجرة والهدم والبلى يدرك الشاعر بوضوح أكثر مع كل سنة تمر موته الذي لا مفر منه.

في البحث عن الأضداد والوسائط، تُهمل مثل هذه الدلالات الدقيقة والملابسات والاستعارات ويطفحها النظر من أجل خطاطات وجداول اختزالية تقليصية . لا ينكشف معنى القصيدة من خلال سلسلة الثنائيات الضدية (الجدلية) ، كما يصرح أبو ديب [٢٠]، بل يُختزل في قوائم وجداول عقيمة تحول دون نمو الدلالة الأساسية والمجازية الخصبة في مخيلة القارئ وذهنه.

إن محاولة أبي ديب ترتيب عناصر القصيدة في شبكة من العلاقات تبدو غامضة وغير حاسمة . فلم يكن باستطاعته أن ينجز شبكة متماسكة ومقنعة كتلك التي استخلصها لفي شتراوس من أسطورة أوديب؛ بخلاف هذا ، نرى شبكاته تفتقد التماسك ونقاشه ينقصه الترابط والانسجام . بعد ثلاث صفحات من الجداول ، يبدو أنه يناقض نفسه في النهاية : فبعد أن يقيم نقاشه على دعوى أن بنية القصيدة وحركتها تعتمدان على الثنائيات الضدية ، نجده يقول :

تكتشف الدوائر مباشرة ملمحاً بنيوياً أساسياً من ملامح القصيدة: هو الغياب شبه الكلي للذوات من الشرائح المحايدة ، والندرة النسبية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق . تعكس النقطة الأولى رؤيا الشاعر الأساسية للوجود باعتباره مكوناً من ثنائيات ضدية ومفارقات. أما النقطة الثانية ، فإنها تؤكد ذلك ، إلا أنها تؤكده بصورة أكثر حدة وكثافة ، فهي تجلو كون الشاعر يعاين كل الذوات تقريباً على أنها تملك طبيعة ضدية ، إذ إنها إيجابية وسلبية في الوقت نفسه [21] (*).

يبدو أبو ديب مدركاً للرابطة المجازية بين الشاعر وبين الحمر الوحشية والبقر الوحشي الذي يُقدم على شكل تشبيهات لناقة الشاعر في قسم الرحيل ، ولكنه لم يدرك وظيفة هذه التشبيهات في الحركة المتنامية للقصيدة . ينبغي أن نلاحظ أولاً الطريقة غير المباشرة التي يصف الشاعر بها نفسه من خلال هذه التشبيهات . فهو أولاً يذكر ناقته ،

(*) كتب أبو ديب عدداً من المقالات عن نصوص الشعر الجاهلي أهمها واحدة حول معلقة لبيد سماها « القصيدة المفتاح » وأخرى حول معلقة امرئ القيس بعنوان : « قصيدة الشبق » وقد نشرت هذه المقالات أولاً باللغة الانجليزية في بعض الدوريات المتخصصة . ولكنه قام لاحقاً بنقل هذه المقالات إلى العربية وأضاف إليها وجمعها في كتاب سماه « الرؤى المقنعة » ، وهو يحمل مشروعه البنيوي لقراءة الشعر الجاهلي. والنص العربي هنا منقول من كتابه هذا ، ص ٨٧.

ثم يشبهها بأتان ملمع (حامل): وبهذا يكون كلما ابتعد عن نفسه منطقياً اقترب منها أكثر على المستوى النفسي. أما أن هذا القانون من الانزلاق الاستطرادي قد ظل قائماً لمدة طويلة بعد ذلك ، فهو أمر يشهد عليه انتقاد ابن رشيق لبيت كثير : « وددتُ وبيت الله أنك بكرةٌ؛ وأني هجانٌ مُصعبٌ ثم نهربُ» وبيت الفرزدق : « ألا ليتنا كنا بعيرين... » (٢٢). على هذا النحو ، فإن نسق الهجرة الموسمية لحمر الوحش (كونها تجتزئ عن الماء بأعشاب المرتفعات في الفصل المطير ثم تُرغم على النزول إلى الماء في الفصل الجاف) يوازي نسق هجرة القبيلة. والأكثر دلالة على الحركة المتنامية للقصيدة أن ينتهي مشهد الثور والأتان بوصلهما إلى الماء وخوضهما في غمرة الغدير. إن هذا المشهد ، مع حمل الأتان ، يولد صورة لمتاعب الرحيل التي تنتهي بالحياة والخصب والتناسل ، وهذا يشكل إضاءة على نهاية المطاف للشاعر في رحلته وفي قصيدته معاً . بالمثل ، تتغلب البقرة التي قُتل فريرها وافترسته الذئاب على أساها ويأسها وتؤكد إرادة الحياة فيها بقتلها كلاب الصيادين. هذا الانتصار الحاسم يُحدث نقطة تحول في النغمة العاطفية للقصيدة: صور الرحيل والقنوط تتراجع لكي تفسح الطريق أمام الفخر وتأكيد الذات؛ الناقة التي هي رمز التعب والمعاناة المضنية تتراجع أيضاً لكي تُوازن في الكفة الأخرى بالفرس - وهو الرمز الطليعي للفروسية الرجولية كما توحي الصورة في البيت ٦٦ الذي يقول فيه : « أسهلتُ وانتصبتْ كجذع منيفة .... جرداء َ تحْصرُ دونَها جُرّامها » .

هذا الرمز للفحولة والقوة والفتح يأتي بعد ذلك ليفسح الطريق للفخر القبلي . ولايعلق أبو ديب على هذا القسم إلا بصورة مقتضبة تماماً، وهو حينئذ يخطئ ما أعده المعنى الأساسي وأهميته في بناء القصيدة . في هذا القسم نصل إلى نهاية الطرف الآخر في الدورة الموسمية. تستهل القصيدة هناك برحيل القبيلة ، في حين تتلاقى في هذا

القسم جموع القبيلة (البيت ٧٨) . هكذا تكتمل الدورة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اعتزاز لبيد بإعداد قبيلته قدور الطعام المكللة باللحم للجياع في الشتاء وبسننها الراسخة وبشرفها وجودها الدائم يوحي لنا بأن القبيلة قد تغلبت على التعاقب الدوري بين الوفرة والمجاعة ، وبين الرحيل والاستقرار . يتجسد هذا المعنى في صور عديدة أكثرها إثارة في البيت ٧٥(الذي لم تكن ترجمة آربري ولا كمال أبي ديب له دقيقة تماما) ، فهو ينبغي أن يكون هكذا : تبالة ذات الأودية المخصبة الخضراء. بالنسبة للضيف والجار الغريب تكون قبيلته مثل وادي تبالة المخصب . وفي البيت ٨٥ : حين تكون المجاعة الشتوية أطول وأقسى على المعدمين فإن قبيلة الشاعر تكون لهم كما كانت في كل الأحوال ربيعاً دائماً . ومرة أخرى فإن البيت الرفيع السمك في البيت ٨٥ يوحي بالسكن المستقر في مقابل الهجرة الموسمية ، مع أن هذه الدلالة يمكن أن تؤخذ علي سبيل المجاز ، وليست حرفية .

هكذا ، وفقاً للقراءة التي اقترحتها هنا، يمكن أن تعمل القصيدة بالفعل ، كما يدعي شتراوس أن الأسطورة تعمل، لكي تحل تناقضاً جوهرياً في المجتمع - وهو سيطرته على الدورات الطبيعية لتعاقب الجفاف والمطر ، العوز والوفرة ، الهجرة والإستقرار - من خلال مؤسسة القبيلة التي تنتج سننها رخاءً دائماً وربيعاً أبدياً .

لقد تجاوز أبو ديب ، الذي أثقلته شبكاته وجداوله ، هذا التضاد الجوهري بين تقلب الدورة الطبيعية وثبات سنة القبيلة وتركيبتها، وهو مايشكل الأساس للتصوير والحركة في القصيدة.

وتأتي نتائج أبي ديب مخيبة تماماً في الموضع الذي كنا فيه نقدر أنه يمكن أن يكون التحليل البنيوي أكثر قدرة على الكشف، وهوالمقارنة بين معلقة لبيد ومرثية أبي ذؤيب في أبنائه. أول خطأ يقع فيه أبو ديب هو استعمال جداول لشبكة العلاقات من أجل الكشف عن الفروق الحاسمة

في رؤية كل منهما للواقع ، للتضاد الجوهري حياة / موت [٢٣] . هذا مع أننا هنا نتعامل في الواقع مع نمطين مختلفين من فن القصيد هما الرثاء والفخر ، ولكل منهما وظيفة مختلفة -كون الأول يتعلق بالموت والثاني بالحياة أمر واضح في حد ذاته . لقد كان النقاد العرب القدماء مدركين تماماً للوظيفة في قصيدة الفخر - التي هي الحفاظ على سنة القبيلة وإذاعة قيمها وموروثاتها [٢٤].

أما المرثية فوظيفتها إنما هي نعي أولئك الرجال الذين كانوا لو عاشوا سيقومون بهذه الأمور القبلية خير قيام . إن العملية النفسية والتصويرية الأكثر وضوحاً بالنسبة لشاعر ينظم مرثية في أبنائه الخمسة ، الذين قيل إنهم كلهم ماتوا بالطاعون في السنة نفسها [٢٥]، ينبغي أن تكون إضاءة الموت واليأس في العالم أو في عالم الشعر من حوله. ولايسيء أبو ديب قراءة جداوله وحسب ، بل إننا نجد بداخلها أخطاء حاسمة في تأويل الصور . على سبيل المثال ، يرى أبو ديب في حمل الأتان اعتلالاً وعلامة ضعف في معلقة لبيد ، في حين يرى في خفة الأتان وخلوها من الحمل في مرثية ذؤيب علامة صحة وعافية . مصدر هذا الخطأ واضح ، وذلك أن الوصف التقليدي للناقة المثالية للرحيل هو كونها غير حامل ؛ فمن الواضح أن الناقة العشراء لن تستطيع تحمل الرحلة الشاقة التي تنهك حتى الناقة غير الحامل وتجعلها نضواً لدرجة أنها أحياناً يجب أن تنحر . بيد أنه من الواضح جداً في سياق هاتين القصيدتين أن حمل الأتان الوحشية في معلقة لبيد رمز حياة وخصوبة يوحي ، لكل من يريد أن يصغي ، بنهاية المطاف في رحلة الحمر الوحشية بوصولها إلي الماء المانح للحياة وبوصول الشاعر إلي القبيلة الكافلة لحياته. وبالإضافة إلى هذا، يعكس فشل الحمر الوحشية في أن تلقح وتنتج حتى تنقرض في النهاية (في المرثية) فشل الشاعر نفسه من جهة دوره الأبوي في التوالد والحفاظ على النسل ومساواة انقراض سلالته بموته

هو. هكذا نرى أن شبكة العلاقات عند أبي ديب لاتكشف إلا القليل عدا الخطأ في بعض عناصر القصيدة .

علاوة على ماتقدم، لم يكن أبو ديب مصيباً في استنتاجه أن الفكرة في مرثية أبي ذؤيب هي أن الموت أمر كلي وشمولي (٢٦). لو كان كذلك ، فإن موت أبنائه سيصبح أمراً لامفر منه ولن يكون حالة استثنائية تستحق الرثاء . ليست حقيقة الموت هي ما يشكو منه الشاعر، بل اختياره الإعتباطي الجائر لضحاياه وقلبه العنيف للدورة الطبيعية . لماذا يحيا هو ويموت أبناؤه ؟ لماذا لم تنفع التمائم التي علقها في رقابهم ؟ يختار أبو ذؤيب صورة سهام الميسر لجلاء اعتباطية الموت : كلها تبدو متساوية ، ومع هذا يفوز بعضها وبعضها يخسر . وتجلو الصورة النهائية في القصيدة هذا المعنى بشكل جميل آسر : في هذه الصورة نرى فارسين مدججين بالسلاح ، متعادلين في القوة يتقدمان للقتال ، كلاهما فرسا رهان من أصل كريم ، وكل واحد منهما ، لو قدرت له الحياة ، كان سيحيا حياة فاضلة وشريفة ، ومع هذا ينقلب أحدهما منتصراً والآخر مقتولا .

يخلص أبو ديب إلى القول بأن أجزاء القصيدة تسهم كلها في خلق بنية دالة وموحدة تماماً (٢٧) . وهذا من الصعب أن يكون كشفاً جديداً، بل إنه تكرار للطرح الأساسي في رومانسيات القرن التاسع عشر حول «الوحدة العضوية» عند كولردج . غير أن أبا ديب لم يدرك ما هي بالضبط البنية الدالة لهاتين القصيدتين ، ولاكيف تسهم الأجزاء فيها بالفعل . هذا التصور للبنية الدالة ، على أية حال ، كان الجاحظ قد لمحه من قبل في كتاب الحيوان (٢٨) حين لاحظ أن الثور الوحشي في قصيدة الفخر دائما ينقلب منتصراً على الصياد ، في حين أن هذا الثور يقتل في المرثية . مايبقى بكل بساطة هو أن نوسع هذه الملاحظة لتشمل عملية التصوير في القصيدة كلها .

أما استنتاج أبي ديب الختامي ، الذي يتصدى لشرح حركة القصيدة بوصفها تحقق توسطاً بين متناقضات : الطبيعة في مقابل القبيلة ، الحياة في مقابل الموت فإنه [٢٩] ، كما سنرى فيما بعد، ليس استنتاجاً خاطئاً بقدر ما هو تافه وغير مثمر. إن المرء ليشك أن هذا الاستنتاج قد أقحم على القصيدة أكثر مما هو مستمد من صورها. هذه المحصلة الاستنتاجية لم تضف بعداً جديداً كما فعل لفي شتراوس في أسطورة أديب ، ولم تحل لغزاً كما في تحليله (ستراوس) لأسطورة أصل زوني الهندية ، ولاكشفت عن دوائر دلالية وإيحائية دقيقة ومتسعة دوماً كما في تحليل شتراوس لقصيدة « القطط » .

لنعود الآن إلى أبي ديب في مقالته الثانية « قصيدة الشبق» حول معلقة امرئ القيس [٣٠] . يصدم المرء هنا للوهلة الأولى التطبيق الممل للطريقة نفسها مرة أخرى، وهي إقامة الثنائيات والأضداد التي لاتبدو في الغالب دقيقة ولامقنعة تماماً. كيف يكون الدخول وحومل ضدان ؟ كل ما نعرفه أنهما ببساطة موضعان مختلفان. لايدل كلام أبي ديب على وعي بالأسس الاشتقاقية التي قد تطرح هذه الثنائية بوصفها تشكل تضاداً بين مذكر ومؤنث . يصرح بالمثل أن ثنائية حبيب/ منزل تشكل تضاداً إذ إن أولهما حي والثاني جماد[٣١]. وهذا كلام فارغ الدلالة وليس مقنعاً أيضاً.

ولا تبرز حساسيةأبي ديب الأدبية وقدرته على الإدراك والتذوق إلا حين يتخلى، لبعض الوقت ، عن تقنياته الميكانيكية، وذلك في مثل قوله:

إن الحياة تظهر لمحًا ملتبساً أكثر من كونها شيئاً يُسمح له بالانبثاق من داخل وحدة الأطلال . أما الدلالات الضمنية للجمال والحيوية والطراوة في أسمى المكان (توضيح والمقراه) وفي الآثار الدالة على حياة الحيوان

(بعر)، فتخلق إحساساً بالحياة . ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تقهقر لقوى الحياة تجعل من الفعل المشحون بالمشاعر(نسجتها) شيئاً عظيم الأهمية . إن ذكر هذا الفعل ليس شيئاً تعسفياً أو غير ضروري ، بل هو صورة لنوعين من الرياح التي تمثل قوى متعارضة ، ناسجة الأطلال، فتشي بإحساس الجمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى النهائيات التي تنساب في تيار الأسى الذي يصوره الشاعر في بيت المطلع، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود. إننا نجد، في جانب ، إحياءً للطبيعة وبثًا للاحساس بالحياة في وسط الموت ؛ ونجد في الجانب الآخر قوة تثير أحزان الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها (٣٢).

إن المرء ليتمنى مع ذلك لو أن أبا ذيب قد لاحظ أن الشاعر يكشف عن شيء من طبيعة الشعر حين يصف قوة طبيعية مدمرة (تعفية الرياح للدار) من خلال نشاط إنساني خلاق « النسيج » (إذ تستخدم لفظة نسج عموماً استخداماً مجازياً لنظم الشعر أيضاً). فحين تكون الدار العامرة بأهلها هي الشيء الجوهري في الحياة الواقعية وتكون الأطلال مجرد خراب وعفاء ، فإن العكس هو الصحيح بالنسبة للشاعر: لا يمكن أن تبدأ القصيدة حتى تكون الرياح قد نسجت الدار وحولتها إلى أطلال بالية - هي موطن الشعر والشاعر . من الواضح ، على أية حال ، أن الشاعر يلمس ظلالاً ودلالات مجازية أكثر دقة وتعقيداً من مجرد التضاد، ولذا يكون الناقد باختياره لهذا النوع من التحليل البنيوي كمن يتناول آلة غليظة ليعملها في مادة رقيقة جداً . ولا تبدأ شفافية القصيدة في البروز إلا حين يلقي هذه الآلة جانباً ويلتفت إلى ذهنيته الحادة المصقولة .

على هذا النحو(من الحذق) يُصدر أبو ديب تقييماً صحيحاً لدلالة نحر الشاعر ناقته للعذارى في دارة جلجل :

يصور الجمل على أنه القربان الذي يُقدم على مذبح اللذة الحسية: ماذا يمكن أن يصور الحدة الحسية البدائية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العذاري يتفجرن بالحياة وهن يحتفلن ويتضاحكن ويتراهن على اللحم (٣٣).

ومع هذا لم يكن دقيقاً تماماً، لأن المشهد - كما سنقترح فيما بعد - ليس صورة للشبق البدائي بقدر ما هو صورة لحسية طفولية غير ناضجة .

وفي حالات أخرى يخطئ أبو ديب ، في غمرة حماسه لتجريد الصور الشعرية في قالب تحليلي ، فهم روابط وعلاقات مجازية واضحة . فهو يصرح على سبيل المثال :

يحدد أول نسق للصورة تعارضاً جذرياً يوجد في ثقافة الإنسان هو الجفاف / الطراوة ، وسوف أسمي هذا التعارض « احساس الطراوة». وتتميز وحدة الأطلال ، كما أوضحنا في جدول (١) بغياب الماء والانسياب المذهل للدموع ، ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنيوية للقصيدة هي أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدي إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها.... ولا يظهر الماء في القصيدة إلا في الوحدات التكوينية التي توجد فيها مظاهر حسية أو تحقق جنسي أو حيوية.... وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع، فالماء إذاً يلغي الدموع (٣٤) .

بل ينبغي أن نقول إن الماء العذب والمطر في الصورة الشعرية العربية التقليدية مرتبطان بالخصب والنماء والحياة والحب . من هنا جاء استسقاء الشاعر ودعاؤه بنزول المطر على الأطلال والديار -لعلها تحيا من جديد ويحيا معها حبه أيضاً، ومن هنا أيضاً جاء الوصف التقليدي

لريق المحبوبة بالماء العذب البارد. إن هذا بدوره يساعد على فهم مشهد العاصفة في نهاية معلقة امرئ القيس. فالعاصفة - رغم عنفها المدمر، تأتي لكي توازن قحل الأطلال وجفافها، وهي تعمل - بالنظر في علاقتها بالبناء التقليدي للقصيدة الجاهلية - بوصفها شكلاً مكثفاً ومزحزحاً عن محله للمطر الذي يستحضره الشاعر عادة في وحدة الأطلال. هكذا حين يأتي نزول الأمطار على الأطلال عند لبيد في مكانه المعتاد من قسم النسيب بحيث تتم الدورة الكاملة من الجفاف إلى الخصب في مكان واحد، فإن امرأ القيس قد فصل بين نصفي الدورة وكثفهما كنوع من التعويض عن هذا الفصل. أما بالنسبة للدموع، فإن الصورة الشعرية العربية تربطها، كما نفعل نحن، بالماء الملح الأجاج الذي يدل على القحل والعقم: يذرف الشاعر العاشق الدموع على حب ضائع وخصوبة (جنسية) لم تتحقق. وهنا يوسع الاستعمال الشعري في الفترة العباسية أن يثيرنا فيما يتعلق بتعرف الملامح المجازية التقليدية المتضمنة هنا. يقول أبو تمام:

كانت مجاورة الطلول وأهلها يوماً عذاب الورد فهي بحار (٣٥)

من هنا جاءت غزارة الدموع في وحدة الأطلال من معلقة امرئ القيس. إنها تكثف على المستوى الحرفي الخواء الروحي للشاعر، والعلاقة المنصرمة مع صاحبته، والهجرة عن موطن الحب؛ كما تجسد على المستوى المجازي الخواء الفيزيائي للأطلال ومحلها وعدم خصوبتها. السبب في عدم وجود الماء (في الأطلال) هو ببساطة لأن ماء المطر أو الماء العذب والماء المالح أو. الدموع تشكل أضداداً متعارضة - الخصوبة والقحل، الفرح والأسى. بالإضافة إلى هذا، فإن جانب الخصوبة في الصورة وفي الدورة الطبيعية، في هذه القصيدة - كما أشير من قبل - قد زحزح إلى نهاية القصيدة.

هذا التصرف في البناء، التقليدي للقصيدة من قبل امرئ القيس هو أساس الحدة العاطفية التي يدعي أبو ديب أنها السمة المميزة لهذه القصيدة. ومع ذلك، فإن هذه الزحزحة البسيطة لأشد العناصر البنيوية رسوخاً وما يصاحبها من دلالة مجازية هي بالضبط ما يخطئ أبو ديب ملاحظته في كل تحليله البنيوي.

أود أن اقترح هنا أنه بوسعنا، من خلال تحليلنا لعملية الزحزحة والتصرف في عناصر عديدة من القصيدة القديمة، أن نكتسب منظوراً أوسع للروابط المجازية والنمطية. على هذا الأساس، مثلاً، نرى لبيد يذكر أمطار الربيع بوصفها تخلق خصباً وحياة جديدة في الأطلال، ثم يأتي ليشبه قبيلته بربيع دائم في وحدة الفخر. هذه الحقيقة تكشف عن الرابطة المجازية التي تسمح لامرئ القيس بأن يُحل العاصفة محل الفخر – وهذا عدول عن بنية القصيدة التقليدية تركه أبو ديب بدون تفسير. حسب هذا المنظور، يصبح من الواضح أن مشهد لمع البرق وعنفوان العاصفة وقوتها العنيفة المدمرة مع جلبها للخصب والحياة الجديدة، تشكل، مهما كانت مكونة من عناصر نمطية مألوفة، بديلاً مجازياً من عنفوان الرجل في القتال والصيد، ومن خصوبته وأبوته لجيل جديد وتربيته، ومده يد العطاء والنعمة للمعوزين – بمعنى أننا نرى في مشاهد العاصفة بدائل عن العناصر الأساسية في الفخر القبلي التقليدي. بعد هذا كله، وبعد احتفال امرئ القيس الرائع بالذكورة في أكثر أشكالها نمطية، يظل أبو ديب يدور في الظلام، فهو يقول:

ولكن القصيدة لاتحقق أي توسط على المستوى الذي يُعد أكثر هذه المستويات جوهرية، ويتمثل في عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب. ولهذا لاينتج عن شبكة العلاقات في القصيدة نسل، وإنما يسودها الجدب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التي تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذي يمكن أن يحدث

توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار . ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هي الشيء الوحيد الذي يتحقق في واقع الأمر (٣٦) .

لقد غابت عن ذهنه أبسط أساسيات المعادلة التصويرية التي تساوي العاصفة الشديدة بالطاقة الجنسية (*) .

ينبغي أن يكون واضحاً عند هذا الحد أن الصلة بين موضوعات القصيدة الجاهلية وصورها وبنائها تتم من خلال روابط مجازية متشابكة تعمل في مستويات عديدة ، وتصدر عن تداخل معقد بين الصورة والأسطورة والطقس والنمط النموذجي . ومن هنا ، فإن التصنيف المتعسف للعناصر (التي يشتمل عليها هذا النسيج المعقد الملتبس من المعنى والصورة) . في أضداد وتوسطات حرفية بسيطة ينهار سريعاً ليتحول إلى ممارسة نقدية ميكانيكية لامعنى لها .

أما لماذا ينبغي أن يُحكم بالفشل على محاولة عدنان حيدر في تحليله لمعلقة امرئ القيس على ضوء خطة فلاديمير بروب (فَقْد - توسط - فقد - تصفية) فذلك أمر واضح (٣٧) . لقد كان ... بروب في تعامله مع الحكايات الروسية يحاول أن يؤسس بنية عامة لهيكل من المواد التي تبدو في الظاهر غير مترابطة تماماً . إنه باكتشافه سلسلة من ٣١ وظيفة ، يمكن على ضوئها تفكيك الحبكات في كل الحكايات ،

(*) لايبدو أن الكاتبة على صواب هنا . فأبو ديب يقيم قراءته لهذه المعلقة على أساس أنها تصدر عن رؤية شبقية جنسية . فهو يرى أن جزءاً كبيراً من عملية التصوير يقوم على الاختراق - الشاعر ، الحصان ، السيل . وهو يرى بالذات أن زخات العاصفة المطرة صورة للحظة الذروية ، كما يرى أن تغريد العصافير بعد العاصفة صورة للهدوء والانسجام الذي يعقب تلك اللحظة . ولا أدري بعد هذا كيف تقول الكاتبة إن هذه المعادلة التصويرية قد غابت عن ذهن أبي ديب !.

قد أنجز اختراقاً علمياً في داخل كتلة هائلة كان النفاذ إليها لولاه غير ممكن ، وهو إقامة نظام يُمكن من خلاله تصنيف الحكايات ومقارنتها. هذا النظام لابد أن يكون تقليصياً أو اختزالياً عن عمد وبالضرورة القصوى . على سبيل المثال ، تأتي الوظيفة رقم ٢٥ التي سماها بروب **« مهمة صعبة تُسند إلى البطل»** في أشكال عديدة على النحو التالي :

امتحان أو محنة بالطعام : كأن يأكل من الخبز حمل ثور أو حمل عربة .... امتحان بالنار : كأن يستحم في حمام سخان - محمر ... تحزير الألغاز وامتحانات مماثلة : كأن يطرح لغزاً لا يمكن حله ، أو يعيد رواية حلم ويفسره ... امتحان بالخيارات : .... اختبار القوة ، الحذق ، الصلابة ... اختبار قوة التحمل ... مهمات تزويد وتصنيع : كأن يجلب دواءً ، أو يحصل على فستان عرس ، أو خاتم ، أو أحذية .. مهمات أخرى (٣٨) .

لم تُمنح الوظائف هنا تنوعاً هائلاً فحسب ، بل إن هذه ، كما يقول بروب من البداية ، هي أكثر الوظائف ثباتاً ، في حين أن الشخصية الدرامية والمشهد المحلي وغيرها من التفاصيل تتنوع بلا حصر . وباختصار ، فإن الاختزال أو التقليص إلى أقصى حد ممكن ضروري لإيجاد العامل المشترك . من هذه الزاوية تختلف القصيدة الجاهلية اختلافاً جذرياً عن الحكايات الروسية . ففي القصائد، مجرد القراءة تجعل من السهل معرفة الموضوعات والصور والاستعارات التي تصفها ونظام ترتيبها. العامل المشترك بين القصائد أعلى كثيراً منه في الحكايات الشعبية ، وهو علاوة على هذا، قد تقرر وصفه في مكونات القصيدة القديمة من قبل نقاد الأدب القدماء، مثل ابن قتيبة (٣٩) وابن رشيق (٤٠) ، كما تقرر حديثاً بصورة أوضح من قبل ريناتي يعقوبي (٤١) .

كذلك حين يرسم حيدر في الجزء الثاني من الدراسة خطاطة مبنية على طريقة لفي شتراوس في تحليل الأسطورة ، فإنه بدلاً من الوصول إلى كلام دقيق ورصين ، ينتهي بتقرير ما هو واضح . هل هذا التخطيط كله ضروري لكي نستنتج أن القصيدة التي تستهل ببكاء الشاعر على الأطلال وتنتهي بالفخر القبلي - أو بعنفوان العاصفة وهولها كما في حالة امرئ القيس - تتحرك من السلب إلى الإيجاب؟ لابد أن عدم صلاحية هذه الطريقة الضيقة قد أصبح واضحاً الآن . يقول حيدر :

تصف الخطاطة التالية العلاقات بين موضوعات القصيدة بطريقة تقتفي طريقة لفي شتراوس البنيوية . ومع أن هذه الطريقة سوف تصرف النظر بالضرورة عن الملامح الشعرية في القصيدة لتركز بدلاً من هذا على العلاقات الموضوعية ، إلا أن أبعادها الأفقية والرأسية سوف تساعد على فهم الأسلوب الذي استطاع به الجاهلي أن يتكيف مع الحياة في الصحراء ، وأهمية هذا في تصورنا للدلالة الكلية التي تطرحها بنية القصيدة (٤٢).

غير أنه ، كما سبق أن بينت وكما آمل أن أوضح أكثر ، لابد أن تكون العلاقات بين عناصر القصيدة شعرية بشكل جوهري ، أي أنها مجازية ، وهذا في المحصلة النهائية هو ما يجعل القصيدة قصيدة ، والقصيدة يجب أن تكون قصيدة على كل المستويات : أي أنها ليست أسطورة ولاحكاية شعبية ولا طقساً موزوناً ومقفى . لهذا السبب يبدو أن تخطيط حيدر للعناصر السطحية الظاهرة في القصيدة لاعلاقة له بما يسميه **الدلالة الكلية لبنية القصيدة** .

أهم وأجدى من تطبيق حيدر للطرق البنيوية محاولاته إدخال عناصر من التحليل اللغوي في شرح القصيدة . منذ أن لفت فرويد أذهاننا ووعينا الذاتي إلى الروابط الدلالية التحتانية المتواشجة بين

الألفاظ المتجانسة صوتياً، فليس بوسعنا أن نتجاهل اشتقاق أسماء الأمكنة ولا المضامين الدلالية والجذور الثقافية لأسماء النبات والحيوان والنجوم وغيرها، بيد أنه على الناقد ، قبل أن يشتط في تفسير هذه الأسماء ، أن يحدد بوضوح العلاقة ، إن كانت مجازية ، بالمعنى الحرفي للقصيدة ، أو يستحضر شواهد عليها من قصائد أخرى أو من مصادر مماثلة .

على هذا النحو (من التحليل اللغوي) يقترح حيدر في قراءته لبيت المطلع من معلقة امرئ القيس علاقة اسم المكان **سقط اللوي** (طرف الكثيب) بالجنين الجاف المسقط أو المجهض ؛ وعلاقة **الدخول** بالدخول الذي يدل استخدامه على الاختراق الجنسي ؛ وعلاقة **حومل** (السحابة السوداء المطرة) بالحامل . غير أن حيدر لم يستطع أن يصل بمنظوره هذا إلى درجة الإثمار إذ يكتفي بالقول :

جنباً إلى جنب مع **سقط اللوي** المرتبط في الذهن بالجفاف والموت، يقف اسما المكان **الدخول** و **حومل** ليشكلا تضاداً مع سقط اللوي : خصوبة وحياة يقابلهما عجز (جنسي) وموت . هذه الأضداد، مع تضاد آخر في جنوب وشمال ، تُبرز ظاهرة مهمة هي الحركة من خلال الأضداد، وهي ظاهرة جوهرية لجدلية التغيير في الشعر الجاهلي (٤٣) .

كالعادة ، ليس بوسع الناقد البنيوي أن يقدم تفسيراً عدا التضاد . بل الأحرى ، فيما أحسب ، أننا هنا أمام دلالة تحتانية لكامل البيت المرتبط مجازياً بالسياق الحرفي ، وهو أن الإسقاط حدث بين التلقيح والحمل الكامل - وهذا افصاح بيولوجي عن العلاقة المحبطة وغير المثمرة بين الشاعر وصاحبته التي يبكي لذكراها الآن ، وهي الصورة التي تشكل تقليدياً العنصر الافتتاحي في القصيدة القديمة .

مرة أخرى ، لم تكن معالجة حيدر لأسماء الأشجار (في البيت

الرابع) مقنعة تماماً ، لأنه فشل في أن يأخذ في حسابه سياق التصوير الذي تتضمنه الروابط الإشتقاقية لألفاظ أخرى في البيت . فهو مصيب في القول إن **السَّمْرة** توحي بالخصوبة ما دامت تنتج ثمرة مستساغة، ولكنه يقع في الإضطراب حين يربطها بعبارة **« حاضت السمر »** ، أي نزّت سائلاً أحمر . يقول هنا: « من الواضح أن الحيض علامة خصوبة » . في حين أن الحيض في الثقافة العربية وفي ثقافات أخرى عديدة علامة مَحْل أو عقم ، إنه قصور خلقي [٤٤] بجعل الأزهار ذابلة والحقول قاحلة . بل ينبغي أن نلاحظ ، مالم يلاحظه حيدر، أن السمرة هي شجرة آلهة القمر الجاهلية « عزى»، وبهذا تصبح الرابطة واضحة بين الدورة الشهرية النسائية ، ودورة القمر ، والحيض المجازي للسمرات . من الواضح على هذا الأساس أن « سمرات الحي» عبارة تحمل استعارة لنساء الحي ، فهي مثلهن تحيض وتثمر أو تحمل فاكهة . كذلك يُصور الشاعر بصفته ناقف حنظل - ويأتي هذا أولاً للإفصاح عن مرارته الشخصية نحو علاقته المنصرمة ، ثم إذا اتبعنا حيدر في ملاحظته أن الحنظل يستخدم في مختلف الإناث للإسقاط ، فإن الحنظل يستخدم للتعبير عن عقم هذه العلاقة وعدم إثمارها - إنه إذاً ينقف الحنظل بدلاً من أكل ثمرة السمرة اللذيذة التي يوحي ارتباطها برمز القمر بالخصوبة الأنثوية (*)، كما توحي بهذه الخصوبة الدلالات الجذرية في لفظة « حي »(وهي حرفياً تعني القبيلة ، ولكنها اشتقاقياً تعني الحياة)، وكذلك « تحملوا » (بمعنى شدوا الأمتعة للرحيل ، ولكنها مرتبطة بحمل المرأة وحمل

(*)ربما تكون الباحثة في ربطها هنا بين المرأة والقمر قد وقعت في خطأ تفسيري مصدره ثقافتها الغربية حيث القمر في هذه الثقافة مؤنث والشمس مذكر . وعلى أية حال ، لا تبدو تخريجاتها الإشتقاقية هنا مقنعة أبداً ، فقد وقعت في الشطط الذي حذرت منه واتهمت به حيدر . والواقع أن حيدر أكثر منها التصاقاً بالنص وسياقه الثقافي في هذه النقطة بالذات على الأقل .

الأشجار بالثمار). في المقاربة النقدية ، علينا أن نشتق هذه الروابط المجازية بمنطق ووضوح ؛ لا يكفي أن نقول كما يقول حيدر :« إن حضور السمرة الحائط في صحن الدار حين يكون الشاعر وصاحبته يعيشان فيها معاً يشكل تضاداً متعامداً مع التجربة المجهضة التي يعانيها الشاعر وحيداً في ساحة الدار العافية المهجورة »(٤٥) .

يبدو أن حيدر قد كان على المسار التفسيري الصحيح ، ولكنه يخرج عنه عند نقطة ما على الخط . ففي جانب ، من الواضح أنه بإدخاله في النقاش هذا النوع من التحليل الإشتقاقي الثقافي قد قدم مساهمة هامة ؛ ولكنه يخطئ أحياناً في تفاصيل التأويل ؛ ويسيء ، مع الأسف الشديد، لهذه الطريقة حين يحصر نفسه في مناقشتها من خلال التضاد وحسب .

للحصول على أفضل نموذج من التطبيق الناجح لهذا النوع من التحليل للدلالة الأسطورية والطقسية والثقافية في أسماء النبات والحيوان ، علينا أن نرجع إلى مارسيل ديتيان في كتابه **حدائق أدونيس**(٤٦) ، الذي يفتش فيه المؤلف دوماً - وهو يطبق نوعاً من التحليل البنيوي الشتراوسي - عن إثباتات وشواهد أخرى مساندة في ميدان واسع من المواد الإغريقية الأسطورية ، والطقسية ، والأدبية ، موسعاً بهذا دراسته ومحسناً لها بدلاً من تقليصها في اختزال لا أساس لـه.

مثال آخر سوف يجلو أكثر ما أنا بصدده من القول إن حيدر لاتنقصه اللماحية ، غير أنه بتطبيقه هذا النظام التقليصي للأضداد بحماس زائد يتخطى المعنى الحقيقي للقصيدة . إن حيدر ، وهو الشتراوسي المنضج إلى درجة التصلب ، لايكاد يتجاوز فكرة النيء والناضج في معلقة امرئ القيس، فهو يعلق على هذه الفكرة :

أما أن البحث عن الرفقة هو الفكرة الجوهرية المستحوذة على ذهن الشاعر، فإن هذا المعنى سوف يتضح حين نقارن اللحم النيء (في دارة جلجل) باللحم الناضج في وحدة الفرس . سيظهر لاحقاً أن الفرس - وهو الوسيط الوحيد في القصيدة والبطل المثالي للشاعر - ينجح في اللحاق بعذاري الوعل ، ويقتل بعضها لكي يتكفل بإطعام الشاعر وأصحابه الرجال لحماً ناضجاً لانيئًا . فمن جهة ، ينحر الشاعر ناقته الخاصة لكي يطعم العذاري لحماً نيئًا ؛ وفي الجهة الأخرى ، ينحر الفرس عذاري الوعل ، ولحمها يكون ناضجاً قبل تقديمه . إن تراكب هاتين الحادثتين يشكل الدلالات التحتية للفشل والنجاح في الصيد عند الشاعر ثم عند الفرس على التوالي (أي فشل الشاعر ونجاح الفرس). وفيما بين النيء والناضج يكمن المعنى الكامل للتضاد : فشل/ نجاح [٤٧].

لقد قال حيدر في فقرة سابقة : « نعرف على الأقل أن النساء عذاري ، وأنهن مرتبطات في الذهن باللحم النيئ » [٤٨] كيف يكون قريباً من الصواب إلى هذا الحد، ومع هذا يخطئ دلالة الصورة؟ إن المفتاح لعدم توفيق حيدر هنا يكمن في تفسيره للبيت رقم١٢، فهو عنده يعني أن العذاري أكلن بالفعل لحم الناقة نيئًا؛ في حين أنني أفهمه فهماً حرفياً، بمعنى أنهن كن يتقاذفن باللحم لعباً وعبثاً من غير أن يأكلنه. إن نقطة الصورة هي بالتحديد في كون اللحم النيئ لايؤكل (*).

(*) الواقع حسب سياق الصورة أن العذاري كن يترامين باللحم النيئ الزائد بعد أن شبعن منه ناضجاً ، فليس بوسعهن أن يأكلن إلا اليسير جداً من لحم الناقة . وفي هذا المشهد يفصح امرؤ القيس عن عبثه وسرفه الأميري وتضحيته بكل ما هو نفيس في سبيل اللذة الحسية . ومن هنا يظهر عدم الدقة في التفسير عند حيدر وستتكيفيتش .

العذاري، أي الفتيات الصغيرات اللاتي لم يبلغن سن الأنوثة الكاملة بعد (*)، هن مجازياً لحم غير ناضج وغير جاهز للاستهلاك .ثم يتلاعب امرؤ القيس بالرابطة النمطية الأصلية بين الأكل والجنس. الشاعر والفتيات يوصفون جميعاً بعدم النضج إذ يلعبون ويعبثون باللحم بدلاً من طبخه وأكله . ثم تُستحضر أيضاً الرابطة النمطية بين القتل والجنس في الصورة التالية ، صورة عذاري الظباء (والظباء هي الاستعارة التقليدية للفتيات) التي تُقتل في الصيد ثم تُنضج وتؤكل ، وهذه استعارة للافتضاض : فالعذاري هنا ناضجات وجاهزات للاستهلاك الجنسي كما يكون اللحم الناضج جاهزاً للهضم. وقد لايكون حيدر مخطئاً تماماً بعمل مثل هذه القفزة التجريدية البعيدة من : نيئ / مطبوخ إلى إخفاق / نجاح ،مع أن التضاد في: غير ناضج/ ناضج كان سيكون أكثر دقة . ولكنه يخطئ رسم الموضوع ، وهو ذلك التفاعل الغزير بين المعنى الأولي والاستعارة الذي يمنح القصيدة قوتها .

طقس العبور بوصفه نموذجاً شعرياً

عند هذا الحد أود أن اقترح أن ما يقدمه علم الأجناس البشرية والنقد الأدبي لتحليل الشعر الجاهلي أكثر بكثير مما تقدمه تقنية شتراوس في تحليل الأسطورة . لقد اكتسب الأنثروبولوجيون قدراً كبيراً من المعرفة بالفكر المنطقي والاستعاري (والإستعارة هي قبل كل شيء شكل من أشكال القياس المنطقي والعكس بالعكس،) الذي يحدد الدلالة التحتية للطوطم والطقس والأسطورة ، وخصوصاً في علاقتها

(*) ليست هذه بالضبط هي دلالة لفظة « العذاري » في الشعر العربي القديم . فالشعراء العرب يستخدمون هذه اللفظة للتغزل بالنساء الجميلات عموماً ، ربما الأصغر منهم سناً وقد بلغوا سن الشيب ، وربما تعني كلمة العذاري عموماً البنات اللاتي لم يتزوجن، ولكنها لاتعني بالضرورة أنهن غير ناضجات أو لم يبلغن سن الأنوثة . غير أن هذا لايمنع من القول إن السياق التصويري في معلقة امرئ القيس ربما دل على أن عذاري دارة جلجل كن صغيرات وغير ناضجات بالفعل .

بالنظام الاجتماعي ، ومع هذا فإن أبا ديب وحيدر، مع اصرارهما على الجانب الشعائري في الشعر الجاهلي- وهو الجانب الذي تركاه بدون تفسير(٤٩) - يخفقان في الإفادة من الأعمال الأكاديمية الواسعة في هذه الميادين .

ومن هنا أود أن أقدم طقس العبور أو طقس الانتماء ، كما صاغه علماء الأجناس البشرية المحدثون مع ما يصاحبه من معاني الموت والولادة والتدنيس والتطهير ، بوصفه خطاطة أو نموذجاً استعمارياً للبنية الموضوعية والشعرية في القصيدة الجاهلية . عن هذه العملية الشعائرية يقول تيرنر :

لقد بيّن فان جينب أن كل شعائر العبور تتسم بثلاثة أطوار هي : الفراق ، والهامشية ، (أو العتبية التي تعني الحافة في اللاتينية) ، والاندماج . الطور الأول (وهو الفراق) يتضمن سلوكاً رمزياً دالاً على انفصال شخص أو مجموعة أشخاص عن نقطة محددة سابقة في البنية الاجتماعية ، أو عن منظومة من القيم الاجتماعية ، أو عنهما معاً. خلال الفترة الهامشية المعترضة تكون سمات الموضوع الشعائري (أو الشخص العابر) ملتبسة ، فهو يمر عبر مجال ثقافي له القليل أو لا شيء من صفات الحالة السابقة أو اللاحقة . في الطور الثالث (طور الاندماج أو الانضواء) يكون العبور قد استكمل ، ويكون الموضوع الشعائري ، فرد أو جماعة ، مرة أخرى في حالة مستقرة نسبيًا، وبهذا تصبح له حقوق وعليه واجبات من حيث علاقته بالآخرين في تركيبة بنيوية محددة بوضوح ؛ ويُنتظر منه أن يتصرف بما يتفق مع أعراف مرعية ومستويات أخلاقية ملزمة لمن تحتضنهم مكانة اجتماعية تخضع لنظام ذلك الموقع(٥٠) .

يبدو الشبه واضحاً بين القصيدة الجاهلية المكونة من الأطلال / الظعائن ، ومن الناقة والرحلة الصحراوية ، ثم الفخر القبلي وبين

نموذج فان جينب المكوّن من الفراق والهامشية والإندماج . إن فحص سمات طور الهامشية من طقس العبور سوف يجلو لنا الملامح الموضوعية والتصويرية في الرحلة الصحراوية التقليدية والفخر القبلي عند لبيد، وسيجلو هذا الطور كذلك عند امرئ القيس سلسلة اللقاءات الغرامية غير المألوفة ، والذئب ، ومشاهد الليل التي تشكل الجزء المركزي في القصيدة، ومشهد العاصفة الختامي. الحالة الهامشية التي نقرنها على هذا الأساس بالرحيل توصف بطرق عديدة كما يلي :

إن الذوات الهامشية ليست هنا ولا هناك ؛ إذ تكون بين وخلال المواقع المقررة والمرتبة بالقانون والعرف والعادة ومراسم الاحتفال . وبهذا يجري التعبير عن سماتها الملتبسة وغير الثابتة بأشكال عديدة من الرموز في المجتمعات التي تطقّس التحولات الاجتماعية والثقافية . على هذا النحو ، يجري ربط الهامشية في الغالب بالموت، وبالوجود في الرحم ، وبعدم الرؤية ، وبالظلام ، وبالازدواجية الجنسية ، وبالتوحش... (٥١)

الخطر يكمن في الحالات الانتقالية ، لأن الانتقال ببساطة ليس في الحالة الأولى ولا في التالية ، إنه وضع لايمكن تحديده . إن الشخص الذي عليه أن يعبر من حالة إلى أخرى يكون هو نفسه في خطر ويكون مصدر خطر على الآخرين . حين نقول إن الأولاد في شعيرة العبور يغامرون بحياتهم ، فإن هذا يعني بالضبط أن خروجهم من دائرة البنية الرسمية ودخولهم في الهوامش يجعلهم يتعرضون لقوة كافية لأن تقتلهم أو تحقق رجولتهم . إن فكرة الموت والبعث لها بالطبع وظائف رمزية أخرى : يموت العابرون عن حياتهم القديمة ويبعثون لحياتهم الجديدة. إن المخزون الكامل للمعاني المتعلقة بالتدنيس والتطهير يستخدم لكي يحدد جاذبية الحدث وقدرة الطقس على أن يصنع رجلاً .

خلال الفترة الهامشية التي تفصل بين الموت الشعائري والبعث الشعائري يكون الأشخاص وهم يعبرون أو ينشأون منبوذين مؤقتاً . وخلال فترة العبور لايكون لهم مكان في المجتمع . أحياناً يعيشون قريباً بما يكفي لحدوث اتصالات غير مخطط لها بين الذوات الاجتماعية التامة وبين المنبوذين . وحينئذ نجدهم يتصرفون كمجرمين خطرين ، يستبيحون قطع الطريق والسرقة والاغتصاب لدرجة أن هذا التصرف يبدو مطلوباً منهم أو مفترضاً فيهم . إن التصرف ضد المجتمع هو التعبير المناسب لحالة الهامشية . أن تكون في الهوامش يعني أنك قد أصبحت على صلة بالخطر ، وفي منبع التسلط والقوة (٥٢) .

حين نعود الآن إلي القصيدتين المطروحتين للنقاش ، ينبغي أن نلاحظ أولاً أن هناك محاولة لربط المراحل الثلاث في خطاطة طقس العبور بالدورة الطبيعية الفصلية ، وبالإنسان في النهاية لكي يتغلب على سيطرة الطبيعة عن طريق المجتمع والثقافة . هكذا نرى أن الموت الشعائري في معلقة لبيد يتم تحويله مجازياً من الشاعر إلى الدار الدائرة المهجورة خلال الفصل الجاف . أما الفراق أو رحيل القبيلة (الظعائن) ، فإنه قد حدث قبل عفاء الدار بمدة طويلة . يمثل الارتحال عبر الصحراء حالة انتباذ الشاعر العابر ، وهي حالة يؤكدها ارتباط الشاعر - عبر ناقته الأليفة - بالثور الوحشي وأتانه وهما منعزلان عن القطيع يقاسيان المشاق والأخطار في المراحل المتقلبة للدورة الفصلية ، وكذلك ارتباطه بالبقرة الوحشية المسبوعة ، المعزولة عن القطيع ، التي افترست الذئاب فريرها ، والتي تصارع كلاب الصيادين . هذه الحيوانات استعارات مركبة لحالة العابر المنبوذ : فهي حيوانات وليست بشراً ، متوحشة لا أليفة ، وهي إلى هذا منعزلة عن القطيع - منبوذة عن مجتمع الحيوان.

بعد ذلك تتحرك القصيدة مباشرة إلى الفخر الشخصي، وكله يعتمد على علاقات الشاعر الإجتماعية في القبيلة وفي المجتمع

الأوسع... أي اندماجه في المجتمع بصفته رجلاً أو ذكراً تام العضوية . يفخر أولا بمناقبه الحميدة في الشراب والصيد والصحبة ، ثم يلتفت إلى وصف الفرس ، رمز الفروسية والذكورة ، الذي يحمي القبيلة في الحروب ، هكذا يكون الفرق واضحاً بين الناقة والفرس : الناقة وسيلة الرحيل والفراق والتنقل عبر الصحراء ، وعليها تكون محنة المنبوذ / العابر/ الضحية ؛ في حين أن الفرس هو آلة الحرب والصيد ، يحمي القبيلة ويمدها ، وعليه يحتفل الشاعر بصفته عضواً محارباً / مظفراً . على هذا النحو تمثل المطيتان على التوالي مرحلتي الهامشية والاندماج في خطاطة طقس العبور .

ثم يؤكد الشاعر مرة أخرى حالة اندماج العابر بصورة أكبر من خلال الاحتفال بالقيم المؤسساتية الأكثر جوهرية في مجتمع القبيلة : الثأر ، وقوانينه هي الأسس التي تحدد القرابة أو النسب ؛ والتضحية أو القربان ، وهي وسيلة أخرى لتثبيت النسب ؛ وأخيراً الكرم أو الضيافة ، وهي القيمة التي تميز قانون الصحراء عن قانون الغاب (٥٣). انطلاقاً من هذه القيم ، يتنازع الشاعر مع قبائل أخرى حول الدية ، ويدعو إلى ناقة الميسر لكي يُجري القمار عليها وتوزع على المعوزين ، ويقوم بإطعام الغريب والضيف (٧٣ - ٧٧) . هكذا نرى أن الشاعر لم يعد يصور نفسه بصفته منبوذاً في البراري ، بل بصفته عضواً قبليا تام المسؤولية . وفي القسم الختامي من القصيدة يُشار إلى اندماج العابر في مجتمع القبيلة بواسطة التحول من « أنا » إلى « نحن » (البيت ٧٨) ، وذلك حين يتحول الشاعر من مدح الذات في الفخر الشخصي إلى الإشادة بكرم القبيلة وسننها ومثلها العليا التي يجد الشاعر فيها نفسه الآن . بعد ذلك يأتي الربط المجازي للرجولة التامة والقبيلة المنيعة المنعمة بالربيع الدائم ليستكمل وليتغلب على الدورة الموسمية التي بدأت بالأطلال في الفصل الجاف ، وهو ربط يحدد انتقال الشاعر العابر

من الفراق والهامشية - على المستوى النفسي والاجتماعي - إلى العضوية التامة والمشاركة في القبيلة .

سوف تثبت هذه الخطاطة أو الاستعارة بالإضافة إلى ما تقدم أنها أكثر إضاءة في الكشف أولا عن الروابط الدلالية بين الوحدات التكوينية لمعلقة امرئ القيس ، وهو جهد لم ينجح فيه أبو ديب ولا حيدر ثم في استخلاص دلالة أعمق في كثير من صور الشاعر.

تقدم افتتاحية القصيدة - كما قيل سلفاً ، صورة للرحيل ، وللعفاء والقحل الطبيعي ، وللخصوبة المحبطة والدموع الحارة المالحة ؛ وهو مشهد من الواضح ارتباطه بطور « الفراق » (الأبيات : ١ - ٦) . ويُشار إلى القسم الثاني (٧ - ٣٧) الذي يدور حول مغامرات الشاعر الغرامية عموماً بصفته نسيباً ممتداً ، ولكنه بالقياس إلى نموذج طقس العبور يوازي طور « الهامشية » ، وبهذا تكون له صلة بالرحيل أو الرحلة الصحراوية في القصيدة النمطية . السبب في هذا (في ارتباطه بالهامشية) يعود إلى أن كل هذه المغامرات تُصور بوصفها غير شرعية تماماً ، أي أنها خارج إطار المجتمع وقانونه التشريعي للزواج . إنها مغامرات غير منتجة ولذلك فهي ضد المجتمع . أول المغامرات المروية تحدث مع أم الحويرث وجارتها أم الرباب . وحين يوحي اسماهما بالأمومة، فإن هذا لايؤكد سوى حرمان الشاعر من الأبوة ، وذلك لأنه حتى لو قادت المغامرة إلى ذرية فلن يُعترف بأنها من نسله . رائحة المسك والقرنفل المتضوعة من المرأتين تشكل - كما في العطورات والبهارات في أسطورة أدونيس - صوراً ترمز للجنس المحرم والإغواء أو الفتنة في مقابل المعاشرة الحلال في الزواج (٥٤) .

الحلقة الثانية ، نحر الناقة لعذاري دارة جلجل ، تقدم صورة جنسية غير ناضجة وغير مكتملة إلى النهاية ، إنها سارة ولكنها ساذجة

كما توحي بذلك صورة العذاري وهن يرتمين باللحم النيء (بدلاً من طهيه وأكله) . هذه الصورة كانت تُعد دائماً مشهداً للفرح السافر أو غير المتحفظ ، ولهذا فإن قراءة حيدر لها بصفتها تمثل « عدم نجاح » قراءة خاطئة . ومع هذا فإن الجنس غير الناضج وغيرالشرعي هو في النهاية غير منتج . إن المغامرة كلها طائشة « كهداب الدمقس المفتل » .

أما المشهد الغرامي التالي فهو مشهد هزلي يصر فيه الشاعر/ المحب الأرعن على إغواء عنيزة في هودجها وهما مرتحلان - وهذا المشهد مرة أخرى يشكل نقيضاً مباشراً للعلاقات المحافظة خلف أروقة الخيمة الشرعية . اهتزاز العلاقة وصخب الإغواء ، كذلك تعمقهما صورة البعير المثقل وهو يتعثر تحت وطأة هودج مهزوز متمائل . هذه الفتاة تتذمر مثل كل الفتيات ، ولكن من الخطأ أن نأخذ تذمرها بجدية ، الشاعر بالفعل لايتلقي كلامها بجدية ، ولكن حيدر مع الأسف يتلقاه كذلك وبالتالي يخطئ هزلية المشهد حيث يقول :

من دون نجاح أيضاً يجري لقاء الشاعر بعنيزة (في البيت ١٣) . حين يدخل هودجها ، تقول له « عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل » (البيت ١٤) . بعد ذلك يأمرها أن ترخي زمام البعير ويطلب منها ألا تحرمه من جناها المعلل . وسواءً كانت شبه جادة أم لا ، فمن الواضح أنها لاتريده في هودجها ولاتريده أن يقبلها أو يذوق جناها (٥٥) .

علاوة على هذا ، فإن ترجمة آربري وترجمة حيدر لعبارة « جناك المعلل » مظللتان كلاهما . حرفياً توحي عبارة « إن جناك ينبغي أن يذاق مرتين » بأن الشاعر قد ذاقه من قبل مرة واحدة على الأقل ، ولديه الآن مايبرر عودته لطلب المزيد .

المغامرة التالية التي يرويها الشاعر المتعلقة بالحامل والمرضع تُعد تقليدياً واحدة من أكثر المشاهد الحسية الفاضحة في الشعر العربي . يعلق

أبو ديب على هذه الحلقة وأهمية صورها للقصيدة كلها :

لايوجد عند امرئ القيس، وذلك على النقيض من لبيد، أي اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية (حفظ الحياة من خلال التناسل) ولايظهر في معلقته أثر لذرية إلا في سياق تلاحم جنسي يضع الشاعر فوق امرأة مرضع تهجر طفلها الباكي حتى لاتقطع لحظة الحدة الذروية، وهكذا يظل الطفل في دور الآخر ، ويعني ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم لم يعمد، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يُعد جوهر الحياة بالنسبة للشاعر .

ولكن انطلاقاً من نموذج طقس العبور ومن ثيمة الحب المحظور التي هي العامل المشترك في كل هذه الحلقات الغرامية ، نستطيع أن نجري بعض التعديلات على ملاحظات أبي ديب . أولاً وقبل كل شيء ، مادمنا سوف نفسر العاصفة تفسيراً مجازياً بصفتها تعبيراً عن طور « الإندماج » في شعيرة العبور ، فإن عدم اهتمام الشاعر بحفظ الحياة من خلال الإنجاب سمة من سمات السلوك اللاجتماعي في طور « الهامشية » الذي يحتل في الواقع جزءً كبيراً من القصيدة ، ولكنه ليس العنصر الختامي فيها . وعلاوة على هذا ، فإن حضور الطفل ليس لكي يقطع أو يفسد الطبيعة غير الشرعية للعلاقة ، بل لكي يصعد حدتها، وهذا بالضبط هو الجانب الذي يستسيغه الشاعر العابر في مرحلة الهامشية . وهناك بالفعل اعتقاد لدى العرب بأن معاشرة المرضع ضار بالرضيع [٥٧]. ليس العقد المقدس بين المرأة وزوجها هو وحده الذي انتهك ، بل لقد هُدد أعظم رباط محظور في الطبيعة وفي المجتمع على حد سواء . هكذا يكون في حمل المرأة وأمومتها تصعيداً للجانب اللاجتماعي المحظور في العلاقة - تقطع المرأة من أجل هذا الحب الروابط الاجتماعية والأخلاقية والطبيعية من الحنان والواجب؛ أما بالنسبة للشاعر ، فإن العلاقة غير مثمرة ما دام أنه ليس أباً لنطفة الحامل ولا لطفل المرضع[٥٨] . وأخيراً (في البيت ٨)

تحلف المرأة يميناً لتصرمنه ، ربما لكي تستأنف دورها ومكانتها الصحيحة في المجتمع

وتأتي هذه الحلقة متبوعة بحلقة فاطمة المدللة التي يمثل دلالها وعبثها مرة أخرى نقيضاً مباشراً للبنية الأسرية الأمومية المنتجة باستمرار في المجتمع . وعن حصيلة هذه الحلقات من المغامرات الغرامية يقول حيدر :

تأخذ معاني النجاح والفشل أبعاداً جديدة حين تؤخذ الوحدات المتعلقة بالنساء مجتمعة . إن درجات الرفض وأشكاله المتنوعة تتقاطع مع درجات النساء، وأشكالهن المتنوعة . من العذاري (في الأبيات ١١-١٢) إلى عنيزة ، وهي امرأة ناضجة للشاعر معها علاقات غرامية (١٣-١٥) إلي الحامل والمرضع (١٦ - ١٧) إلى فاطمة التي كانت علاقة الشاعر بها مثل علاقته بعنيزة ، تتكون لدينا صورة كاملة عن المرأة من عدم النضج الجنسي إلى النضج [٥٩] .

هكذا يبدو حيدر واعياً بالمدى الدلالي للصور ، ولكنه يخطئ النقطة الحاسمة : فالصور لا تجسد المدى الدلالي لجميع النساء ، بل مدى العلاقات غير الشرعية كلها. لسنا هنا أمام قضية تتعلق بالنجاح والفشل - إذ يبدو أن الشاعر قد نال كل ما جاء من أجله - وإذا كان في النهاية يخرج مرفوضاً ، فإن هذا ليس إلا لأن العلاقات كلها مجرد علاقات لإشباع الغريزة، بلا أمل أو نية لجعلها شرعية . وهي على هذا الأساس بطبيعتها علاقات عقيمة وغير منتجة . بعد ذلك يضل حيدر طريق القراءة بصورة أكبر في تأويله لمشهد الإغواء النهائي المتعلق ببيضة الخدر. فهو بعد الفقرة المقتبسة آنفاً يستمر في القول :

يصبح التأويل أكثر وضوحاً حين تكتسب البيضة نفسها في الوحدة التالية (٢٣ - ٤٣) صفات المرأة الجامعة ، فهي تقدم بوصفها نوعية

جامعة للعذرية وعدم النضج وللنضج والعشرة الجنسية إن منطق الرؤية الجاهلية هو الذي يحتم مثل هذا الطرح . إن الشاعر هنا يسمح للمرأة الوحيدة التي كانت له معها علاقة مرضية بأن تكون الحصيلة الجامعة للنساء اللاتي يرفضنه بطريقة أو بأخرى . يبدو الأمر كما لو أن الرفض لابد أن يقود إلى نقيضه ، إلى القبول ، تماماً كما أن الليل والحزن لابد أن يقودا إلى ضوء النهار وإلى الفرح . إن امرأ القيس لا يكون مخلصاً لرؤيته الحقيقية حول الحياة والموت إلا حين يجعل البيضة رمزاً لقبوله(٦٠) .

على الرغم من أن نظرته إلى بيضة الخدر بوصفها تشكل مجموع النساء في الحلقات السابقة نظرة صائبة ، فهو مخطئ في اعتقاده أن علاقته بها كانت مرضية أكثر أو أقل من غيرها ، أو أنها تقدم قبولاً يوازن حالات الرفض الأخرى ، إنها بالأحرى الفاتنة أو المغوية الكبرى (وليس المرأة الجامعة كما سنرى) ، هي الثمرة المحظورة بامتياز . إن علاقته بها فاشلة وغير مثمرة كالبقية ، كما يشير إلى ذلك مشهد الليل الذي يتلوها مباشرة . وكما يمكن أن تكون اللذات التي حصل عليها من هذا الغرام آنية ، فهي مع ذلك عظيمة ، والشاعر يجعلنا نشاركه في الإحساس بها . كل صورة تعمل في حلقات لكي تخلق الحلقة المحضورة الكبرى (٢٣ - ٤٣) ولكي يؤكد بهذا العمل موقف المنبوذ الهامشي اللااجتماعي في الشاعر العابر .

إن صفة « بيضة الخدر » تشير أولاً إلى العذراء المخبوءة بعناية أو إلى الزوجة المحروسة بعاطفة الغيرة في خيمة النساء . يتلو من هذا أنه من الحظر على الشاعر رؤيتها ؛ مرة أخرى لم تكن ترجمة آربري وحيدر صحيحة تماماً ، فالبيت رقم ٢٣ ينبغي أن يكون معناه « خباؤها الذي لا سبيل إليه » ، أي لابد أن تكون في الوصول إليه مخاطرة . إن الحظر الذي هو من سمات طور « الهامشية » ، وفي هذه الحالة من سمات المعاشرة غير الشرعية ، تزداد حدته في البيت ٢٤ الذي يصور حراساً

وأقارب ذوي غيره ، متعطشين لدم الشاعر لو أنهم فقط لديهم الجراءة على قتله غيلة. السيدة الفاتنة المتحللة من نصف ثيابها تنتظره، ويتسلل المحبان (كما لو أن هذا العمل يحصل لتأكيد الطبيعة اللااجتماعية في العلاقة) من دائرة المؤسسة الاجتماعية في الحي ليمارسا الحب في البرية على كثيب رملي متموج (٦١). أما الوصف الحسي التالي للصاحبة ، فإنه واحد من أعظم مشاهد الإثارة الأنثوية ، ولهذا لاينبغي مساواته بمجموع النساء في القصيدة ؛ إنها فينوس ، وليست جونو أو مينيرفا . أما كونها تجسد نقيض التحديد المجتمعي لوظيفة المرأة - التي تحمل وتلد وترضع الجيل الجديد، وبهذا تكفل تناسل القبيلة وبناءها - فإن هذا المعنى واضح في البيت رقم ٣٧.

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

إن المسك الذي هو رمز الإغواء ، وكذلك البدان الرخصتان في البيت ٣٨ ، كل هذا يجعلها العشيقة التامة وليست الزوجة المثالية . إنها آلة فخمة لإشباع الحس أكثر من كونها عضواً منتجاً في القبيلة. ويبدو أن المشهد كله يتشكل من إلغاء منتظم للزواج وللقيم الاجتماعية اللازمة لتناسل القبيلة . وبالفعل يصف البيت ٤٠ هذه الفاتنة المغوية بكونها عامل انحلال في المؤسسة القبلية ، فذووا الحلم والعقل والأناة من كبار رجال القبيلة وشيوخها يرنون صبابة إلى مثلها . وحينئذ كيف تكون الجاذبية التي لاتقاوم أكثر من هذا بالنسبة للشاعر العابر الناشيء الذي يبدو أن مفاتنها قد قلصته إلى حالة من النمو المتوقف والعبث الصبياني (البيت ٤٢) .

إن الانتقال مباشرة من هذا المشهد إلى وصف الليل حيث يصبح الشاعر مغموراً في لجة اليأس يبطل فيما يبدو دعوى حيدر بأن العلاقة مع بيضة الخدر كانت مرضية . بخلاف هذا ، نجد الشاعر أسيراً لعاطفة صبيانية ولمتع حسية آنية أنانية ، مهدراً نطفته في علاقات محرمة

وعقيمة حتماً . إن مقارنة مرور الليل الطويل بالنهوض البطيء المتثاقل للبعير صورة تحيلنا إلى المطية التي تحمل الشاعر ، في القصائد النمطية ، عبر البراري والقفار الموحشة بالمعنى الأكثر حرفية . أما كون الليل في مروره والبعير بعد قيامه بطيئان إلى حد كبير ، فإن في هذا دلالة على صعوبة يجدها الشاعر في ابتداء العبور من المراهقة إلى الرجولة . وكما قيل من قبل ، يشكل الليل أحد الرموز العامة لمرحلة الهامشية من طقس العبور . ونجد النوع نفسه من الرمز والاستعارة واضحاً (في الأبيات ٥٠ - ٥٢) حيث يمثل الشاعر لنفسه بالذئب، وبالصعلوك ، وبالمقامر الذي يبدد ثروته بدلا من العقد عليها بحزم.

وكما في معلقة لبيد يأتي وصف الفرس هنا ، ولكن ضمن وحدة الصيد لا الفخر هذه المرة ، ليكون مؤشراً لنهاية طور الهامشية وبلوغ الشاعر الناشيء سن الرجولة التامة والعضوية في القبيلة . ومن البيت الأول في هذا المقطع (٥٣) ، فإن الفرس الأليف المربي والمجهز جيداً ، والذي هو رمز القيم البطولية الرجولية في حماية القبيلة وتزويدها ، يُصور في لحاقه بوحوش البراري النافرة وغير المتحضرة . هكذا يشكل التصوير هنا تضاداً مباشراً مع الصور في الوحدات السابقة . في هذا الصدد ؛ تبدو ملاحظات مارسل ديتيان في ميدان الأسطورة الإغريقية شيقة للغاية :

أدونيس الفاتن ، المنهمك في عالم الغواني واللذة والذي تربطه بعشيقاته علاقات جامحة لنزعة فاضحة ، يُستبعد من عالم الحرب والصيد. إنه بالنسبة للإغريق النقيض التام للبطل القومي المحارب من أمثال هرقل (٦٢) .

هذا التشابه (بين أدونيس وامرئ القيس) يثبت التحول الجذري في الشاعر من مقاطع الإغواء ، والليل والصحراء إلى مشاهد الفرس

والعاصفة ، وهذان المقطعان الأخيران ليسا مجرد تعبير عن حدة اللحظة الذروية كما يحلو لأبي ديب أن يراها ؛ بل إن حيدر في هذه الحالة أقرب إلى الصواب حين يلاحظ :

إن وفرة الصور الدالة على الثقافة الاجتماعية في وحدة الفرس (بعضها صور مائية ؛ ومنها صورة السراة في البيت ٦٢، وصورة عصارة الحناء في ٦٣؛ وصورة الطهاة في البيت ٦٨) كلها تلعب دوراً هاماً في دلالتها على توالد القبيلة وتناسلها في الوحدة اللاحقة (٦٣) .

غير أن الصور هنا لاتدل على توالد القبيلة بقدر ما تدل على اندماج الشاعر الناشيء فيها (وهو ما يعني الشيء نفسه) . وبشيء من التفصيل ؛ القدر الذي يغلي تعبير مجازي عن الطبخ والحياة الداجنة والتربية ؛ وخذروف الوليد تعبير عن التوالد والتناسل ؛ ومداك العروس صورة توحي بالجنس الحلال في نطاق روابط الزوجية في مقابل المسك المتضوع من فراش الفاتنة وجنسيتها المتحللة ؛ وتوحي صورة الوليد المعم المخول بالتناسل مرة أخرى ولكنها تلمح أيضاً إلى أهمية النسب والنظام الاجتماعي في العشيرة ، كما توحي بذلك صورة العقد المفصل . كل هذه الصور المستخدمة لوصف الفرس تأتي على هذا النحو بمثابة تعابير عن الثقافة والبيئة القبلية ، وهي تشكل تضاداً سمتياً مع الصور في مرحلة الهامشية .

أما صورة الرجل البالغ والصائد الذي يرفد القبيلة بالطعام ، فإنه تصاحبها أو تأتي ضمنها صورة النضج الجنسي كما يُصور مجازياً من خلال ذبح عذاري الوعل التي يكفل لحمها الناضج بقاء القبيلة ، تماماً كما تكفل المعاشرة الاجتماعية الزوجية استمراريتها . إن أوصاف الحصان تزخر بالصورة الطبيعية والاستعارات المتعلقة بالطاقة الذكورية – كجلمود الصخر الذي حطه السيل من عل ، اللبد الذي يزل عن ظهر الحصان كما

تزل الصفوان في المتنزل ، الصور التي تمزج صلابة العضو التناسلي بلزوجة السائل المنوي وتستخدم للإيذان بقدوم الصورة النهائية للفيضان .
أما الصورة الأخيرة في وصف الفرس فإنها إشارية رمزية تختتم وصف الفرس ، كما بدأ ، بصورة الذكورة الجامحة التي يجري تدجينها لخدمة المجتمع القبلي : يبات الفرس الليل كله عليه سرجه ولجامه « قائماً غير مرسل » .

وتعمل ذروة القصيدة في مشهد العاصفة على مستويات مجازية عديدة لكي تستكمل ثم تختتم الدورات التصويرية والحلقات التي تتشكل منها القصيدة . فعلى مستوى التصوير والبناء في القصيدة التقليدية ، تحلُّ العاصفة محل الفخر الفردي والقبلي، وبهذا نتوقع أنها سوف تكون احتفالاً ببلوغ الشاعر الناشيء مرحلة النضج والاندماج في القبيلة كعضو كامل ؛ وعلى المستوى الأهم المتعلق بالأسطورة ، نتوقع أنها ستمثل ، كما عبرت عنه ماري ديلكوت ، اعتلاء البطل أو تسنمه عرش السلطة (٦٤).

وينذر التماع البرق ، وهو النموذج النمطي المجسد لكل دلالات الصواعق الرعدية في أسطورة زيوس، بقدوم العاصفة . إن الصلة بين المطر والخصوبة الذكورية ودورها في موازنة تحل الطبيعة ، وهو ما يعني التضاد بين الماء المالح والماء العذب، كما ذكر آنفاً، لها سوابق تاريخية - أدبية وكذلك نمطية في ثقافة الشرق الأدنى . فنحن نقرأ في الأسطورة السومرية التي تدور حول إنكي رمز الماء، وننهورساج « أم الأرض » :

الأب إنكي يجيب ابنته ننسكيلا : .....

لتصبح بئرك من الماء الأجاج بئراً من الماء العذب

إنكي ....

يجعل عضده يسقي الحفر والسدود

يجعل عضده يغمر سيقان الأعشاب

لقد صب البذار في رحم ننهورساج (٦٥) .

هكذا يلقح المطر العاصف الأرض كما يلقح الرجل المرأة ويجعلها تحمل.

وبالنسبة للشاعر الناشيء ، تعمل العاصفة المطرة أيضاً بهيئة فيضان الشرق الأدنى أو (بعبارة أحدث) بهيئة التطهير الذي يجلب موته الشعائري في موقع المنبوذ أو المجرم ، ثم ولادته من جديد في المجتمع والقبيلة ؛ فالعاصفة على هذا النحو تشكل جزءً من شعيرة أو صورة التدنيس (المنبوذ - المضاد للمجتمع) والتطهير . يتضح من الترابط الرمزي بين المجتمع والطبيعة أن العاصفة ليس كما يدعي أبو ديب مجرد تعبير عن العنف والتدمير وعن صخب اللحظة الذروية الجنسية ، بل نجد فيها أن الشاعر ، الذي عرف شخصه من خلالها ، قد بلغ السلطة والمركز في القبيلة . إن الفن ، كما عبر عنه سلوشور: « قوة اجتماعية مجتمعية ، وتصبح الشخصية في الأسطورة الشعرية بطلاً في ثقافتها بالتحديد حين تكتسب حساً بالمسؤولية تجاه قوى الخلق والحياة في مجتمعها » (٦٦) . إن صورة العاصفة ، حين تحلل بعناية ، فإن التحليل يدعم تأويل حيدر لها بصفتها تعبر عن التناسل القبلي، مع أنه لم يعرض هذا التأويل بشكل ملائم ، كما أنه يحمل الروابط النمطية الأساسية أو وظائف بروب أكثر مما تحتمل حين يدعي أنه يجد وليمة عرس في نهاية القصيدة ، لانجد شيئاً من هذا هنا بكل بساطة . أما ما نجده بالفعل فهو صور موحية باعتلاء السلطة - الإطاحة بالجيل القديم وتسنم الجيل الجديد الناشيء السلطة : فالعاصفة تكب على الأذقان دوح الكنهبل الطويل الضخم ، وتقتلع جذوع النخل (وهو رمز مذكر). إن

بداية تشكل العاصفة المتراكمة تجعل جبل ثبير يبدو وكأنه كبير أناس مزمل في بجاد من المطر والسحب ؛ في حين تظهر ذري رأس المجيمر العظيمة في الصباح التالي مطوقة بالغثاء والنفايات .

يستمر الشاعر بعد ذلك في التصوير المتعلق بالقماش والغزل والنسيج بصفته استعارة لإحياء الطبيعة وحياكة النسيج الاجتماعي من جديد . إن إقحام الصور الدالة على نشاط ثقافي إنساني في وصف الطبيعة يرمز إلى اندماج الناشيء اجتماعياً وثقافياً . الصورة هنا مستمدة من النسيب التقليدي الذي تهطل في نهايته أمطار الربيع على الدارالقاحلة العافية مسببة ظهور الأعشاب والزهور ، ثم تشبه هذه الحلة النباتية بالحرير المطرز ؛ فتماماً كما زحزحت أمطار الربيع في هذه المعلقة عن مكانها المعتاد في نهاية النسيب إلى نهاية القصيدة ، تزحزح أيضاً هذه الصور الثقافية . يلمس حيدر في الواقع طرفاً من هذه الدلالة التصويرية ، ولكنه لم يدرك صلتها بالتصوير التقليدي في بنية القصيدة العربية ، وبهذا يخطيء الرابطة المجازية الدقيقة .

يخرج جبل ثبير من العاصفة المدمرة دون أن يلحق به ضرر ، غير أنه يتحول ليظهر في صورة كبيرالقوم المزمل في بجاد مخطط . يبدو كما لو أن المطر قد جاء ليؤكد من جديد حضور القبيلة التي تعتمد حياتها على المطر والكلأ . ألا يستحضر امرؤ القيس هنا مشهداً يتعارض مع مشهد الفقد في وحدة الأطلال حيث يغيب الماء وتغيب القبيلة ؟ ألا يحق لنا أن نستنتج أن حضور الماء يعادل حضور القبيلة والعكس بالعكس ؟ (يقول حيدر) :

في البيت ٨٠ نلاحظ أن الثقافة الغائبة عن وحدة الأطلال تعود في هيئة التاجر اليماني ذي العياب المحمل بأفخر السلع والأقمشة . ومع هذا فليست هذه الأقمشة ، أو هذه الرموز الثقافية ، سوى محصلة

مباشرة للدور الإيجابي الذي يقوم به الماء . في البيت ٧٩ يجري تمتين العلاقة بين الأقمشة والماء من خلال تشبيه غدران الماء التي تحف ذري رأس المجيمر بفلكة المغزل (٦٧) .

ينبغي أن نقول بالأحرى إن القصيدة التي بدأت بريح الشمال والجنوب وهي تنسج الأطلال في الفصل الجاف تنتهي بالمطر وهو ينسج الأرض ويطرزها بالنبات . ويُشبِّه الغثاء الذي تركته السيول حول ذري رأس المجيمر بفلكة المغزل(صورة ذكرية) ، ومن هنا تبدأ عملية صناعة النسيج الاجتماعي والنباتي . وعلى اعتبار أن سلع التاجر اليماني كسوة ، كما تدل بقية الصور وكما يشير شرح ابن الأنباري (٦٨) فإن الأرض تكتسي الآن عشباً غضاً بزغ بعد هطول الأمطار . هكذا تدجن الطبيعة وتكسي الصحراء المتوحشة ، ويكتسب المنبوذ المتوحش الصفة الاجتماعية .

يتعرض البيتان الأخيران بالذات لتفسيرات متنوعة وغزيرة ؛ فحيدر يفسرهما كما يلي :

القبيلة والثقافة ، والموسيقى بعد ذلك . طيور الوادي الصغيرة ... قد شربت سلافة من رحيق مفلفل ، وهي تشقشق منتشية سعيدة . لقد أقام الفيضان حفلة عرس مليئة بالألوان والألحان .

ويقدم البيت الأخير في هذه الوحدة ، على مستوى واحد من التضاد ، وظيفة مزدوجة للماء . لقد أغرق الفيضان السباع اللاحمة ، ولكن موتها يحمل وعداً بحياة جديدة. فالسباع الغرقي تبدو وكأنها أنابيش العنصل النابت .

والعنصل نبتة صحراوية يزعمون أن النساء الحوامل المتوحمات يشتهينها ويأكلنها ... إنها شجيرة معروفة (أو نبتة) من نباتات السهول والمسايل الناعمة تنمو في أماكن المياه والرطوبة ... لها زهر

يأكل منه النحل ويصنع العسل ؛ وتأكل القطعان في فصل الجفاف أوراقها التي تخلط لها مع العلف .

ولهذا يبدو أن الماء مرتبط في الذهن بالعنصل ،وهو نبته مانحة للحياة تستخدم لإعاشة الإنسان والحيوان والحشرات (٦٩) .

ولكن هذين البيتين يقدمان فيما يبدو ، للناقد البنيوي بالذات، تأويلاً آخر أكثر مسايرة للحركة الشعائرية والنمطية في القصيدة .

يحمل البيت رقم ٨١ صورة للطبيعة المدجنة : الطيور المغردة، التي هي رموز للسمو والفن ، سكري بشراب هو أكثر الأشربة الآدمية إعداداً وتحضيراً ، وهو الخمرة المبهرة (المفلفلة) - إنها على نحو ما مطهوة مرتين أو محضرة مرتين فهي تخمر أولاً ثم تتبل أو تبهر . هكذا، كما في حالة الظباء المنضجة ، لدينا هنا أيضاً استعارة لتحضير الشاعر وإعداده اجتماعياً . بهذا يفصح البيت عن تدمير الطبيعة البرية المتوحشة، ويشير بصفة خاصة إلى تدجين ذلك الجانب من الشاعر الذي كان قد مات بالموت الشعائري والولادة الشعائرية الجديدة ، ونُظف وأغرق في عملية التطهير بالماء : هكذا تتمدد السّباع الغرقي ، رموز الطبيعة (الحيوانية) الواطئة في الإنسان ، منتفخة على أطراف ماء الفيضان ، وتُشبه بعروق البصل البري المجتث (عنصل) . قد يكون الانطباع الأول لدينا هو أن نرى في هذه البراعم كما رأى حيدر ، رمزاً ذكرياً لاستئناف تناسل الحياة ، ولكن ثمة أشياء عديدة تقف ضد هذا التأويل . فأولاً ، تعني الكلمة «عنبوش » (وجمعها عنابيش) الجذر المجتث أو المقلوع (*)؛ كما يعني الفعل « نبش» نزع أو اقتلع (كما في نبتة البقول) ؛ ولكنه يعني أيضاً أن تحفر أو تكشف عن الجثة . وكذلك ، فإن اجتثاث عرق

(*)يبدو أن الباحثة هنا تعتمد روايتين مختلفتين للفظة واحدة هما « عنابيش » و « أنابيش » . والرواية المشهورة هي الأخيرة .

الشيء يعني أن تقتله وتقطعه . وعلاوة على هذا، يقال إن « العنصل» هو البصل البري المتوحش، وعلى هذا الأساس يكون، كالوحوش البرية، رمزاً لما هو وحشي وغير متحضر ، وليس لما هو أليف ومتحضر وداجن. وبالإضافة إلى الروابط الدلالية والنعوت الإيجابية التي اختار حيدر أن ينقلها من لين (Lane) هناك هذا التعبير (السلبي) الذي حفظه الفرزدق ، ولكنه بلا شك أقدم من ذلك، وهو : « أخذ في طريق العنصل أوالعنصلين» بمعنى ضل ، و « سلك طريق العنصلين » . بمعنى أنه اتبع ما هو زائف وعبثي وعديم الجدوى . في ضوء هذا الشرح ، يبدو أن البيت يكتسب معنى جديداً هو النقيض المباشر للمعنى السابق: أي موت الطبيعة البرية المتوحشة وغرقها ، واقتلاع العرق البري - ذلك الجزء الطائش وغير المتحضر من طبيعة الشاعر، وهو الجزء الذي قاده في طور الهامشية إلى اتباع ما هو زائف وعبثي وعديم الجدوى (*).

لم أحاول في هذه الدراسة أن أقدم تحليلاً مستفيضاً أو مفصلاً لمعلقتي لبيد وامرئ القيس، ولا حاولت أيضاً أن أقلص القصيدة الجاهلية إلى مجرد طقس عبور موزون ومقفي . ومع هذا، أعتقد أنني قد عرضت نظائر نموذجية توازي القصائد في البنية والتصوير عرضا يكفي لأن نستخلص أن القصيدة العربية القديمة كما وصفها النقاد العرب وطقس العبور كما صاغه فان جينب وآخرون يشتركان في نسق نمطي أساسي واحد. إن تأويل بنية القصيدة على ضوء هذا النسق الشعائري الكوني

(*) ترى الكاتبة في مكان سابق من الدراسة أنه على الباحث ، قبل أن يشتط ويتجاوز المعقول ، في استخراج الدلالات الاشتقاقية والثقافية للألفاظ الشعرية ، أن يربط تلك الدلالات ربطاً واضحاً بمعانيها الحرفية والسياقية . ويبدو أنها هنا تقع في الهفوة النقدية التي حذرت منها؛ فكل ما قالته عن ارتباط العنصل بالعرق المذكر وعن علاقة البصل البري المقلوع بموت الطور الهامشي من حياة الشاعر لايبدو ذا صلة معقولة بقراءة المعنى المراد.

تقريباً لايمكننا من اكتناه أهمية العديد من التفاصيل الملتبسة في عملية التصوير وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر في المجتمع القبلي وحسب ، بل إن افتراض وجود بنية نموذجية أساسية كهذه في تركيب القصيدة ينبغي أن يساعدنا أيضاً في تفسير حضورها المدهش وسيطرتها على الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي إلى بداية عصرنا هذا .



الهوامش

(1) Mary Catherine Bateson , Structural Continuity in Poetry : A Linguistic Study of Five Pre- Islamic Arabic Odes (Paris , 1970).

(2) Ibid ., PP. 33 - 36 . J.T. Monroe " **Oral Composition in Per-Islamic Poetry** , " Journal of Arabic Literature 3 (1972) : 1-53 and Michael Zwettler . The Oral Trabition of Classical Arabic poetry : Its Character and Implications (Columbus , Ohio , 1978) . P. 216.

(3) Kemal Avu Deeb, " **Towards A Structural Analysis of Per-Islamic Poetry.** " International Journal of Middle Eastern Studies 6 (1975) : 148-84.

(4)Claude Levi- Strauss, **Structural Anthropology,** trans Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (New York, 1963).

(5) Claude Levi-Strauss. **The Row and the Cooked** trans John and Doreen Weightman (Nwe York, 1969).

(6) Lév Strauss, **Structural Anthropology** , p. 210 .

(7) Ibid ., P. 213 .

(8) Marie Delcourt, **Oedipe oula Légende du conquérant** (Paris , 1944) .

(9) Mary Douglas , **Implicit Meaninge : Essays in Anthropology** (London , 1975) , 166.

(10) Roman Jakobson and Claude Lévi- Strauss, " **Les Chats , de Charles Baudelaire** , " L'Homme 2 (1962) : 5-21.

(11) Douglas , **Implicit Meanings** , P. 166.

(12) Ibid ., P . 167.

(13) Lévi- Strauss, **Structural Anthropology** , PP. 218 - 30.

(14) Ibid ., P . 224 .

(15) Douglas , **Implicit Meanings** , P . 156.

(16) Ibid ., P. 165.

(17) Abu Deeb. " **Struetural Analysis,** " P P . 160 - 62.

(18) Ibid., P. 160 (emphasis his).

(19) Ibid., P. 163.

(20) Ibid., P . 167.

(21) Ibid., P. 171

(المترجم) انظر نص الترجمة للمؤلف نفسه في كتابه « الرؤى المقنعة » ، ص ٨٧

(٢٢) ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحق . محمد محي الدين عبدالحميد (بيروت ١٩٧٢ م) ج ٢ ، ص ص ١٢٦ - ١٢٧.

(23) Abu Deeb , " Structural Analysis, " P. 177.

(٢٤) ابن رشيق ، العمدة ، ج ٢ ، ص ص ٢٠ - ٨٢ .

(٢٥) انظر شرح ابن الأنباري ، المفضليات ، ج ١ ، ص ص ٨٤٩ - ٨٥٠ .

(26) Abu Deeb , " Structural Analysis, " P . 177 . Ibid .

(27) Ibid., P . 180.

(٢٨) عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ٨ مج ، تحق . عبد السلام هارون (القاهرة : ١٩٠٨) ج ٢ ، ص ٢٠ .

(29) Ibid., P. 183.

(30) Kemal Abu Deeb, " **Towards A Structural Analysis of pre- Lslamic Poetry** (11) The Eros Bision " , Edebiyat (1976) : 3- 69.

(31) Ibid., P . 11.

(32) Ibid., P. 15.

(المترجم) انظر نص الترجمة في كتاب « الرؤى المقنعة » ، ص ١٢٨ - ١٢٩.

(33) Ibid., P . 17.

(المترجم) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٣١.

(34) Ibid., P . 45.

(المترجم) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٧٠.

(٣٥) أبو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، ٤ مج ، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة :) ج ٢ ، ص ١٦٦.

(36) Abu Deep Erosvision ., P. 66.

(المترجم) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٩٨

(37) Adnan Haydar " **The Mu allaqa of Imru alqays : Its Structure and Meaning,** I and 11. " Edebiyat 2 (1977) : 227- 61 and Edebiyat 3 (1978) : 51- 82.

(83) Vladimir Propp . **Morphology of the Folktale** , trans . Lauerence Scott (Austin , Texas, 1977) . PP . 60-61 (emphasis his) .

(٣٩) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة : ١٩٦٦م) ص ص ٧٤ - ٧٥ .

(٤٠) ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ، ص ٢٢٦.

(41) Renate Jacobi , **Studien zur Poetik der altarabischen** Qaside (Wicsbaden , 1971).

(42) Haydar , " **Structure and Meaning** . 11 " , P. 64.

(43) Idem . " **Structure and Meaning** . I . " P .239.

(44) See Douglas , **Purity and Danger , An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo** (London , 1966) . P. 96 and W. Robertson Smith , Religion of the Semites : The Fundamental Institutions (New York , 1957) . PP . 447 - 48

(45) Haydar , " **Structure and Meaning** , I." P. 239 .

(46) Marcel Detienne , **The Gardens of Akonis: Spices in Greek Mythology** , trans , Janet Lioyd (Atlantic Highlands , New Jersey , 1977) .

(47) Haydar , " **Structure and Meaning** . 1, :.P. 242.

(48) Ibid .

(49) Abu Deeb, " **Eros Vision** , " P. 66 Haydar , " **Structure and Meaning** , 1. ".P 228.

(50) Victor Turner , **The Ritual Process: Structure and Anti-Structuer** (Ithaca , New York , 1977) , PP. 94-95.

(51) Ibid,. P.95.

(52) Douglas, **Purity and Danger** , PP. 96- 97.

(53) The role of these institutions among the Arabs, and among the Semites generally , has been treated extensively by W. Robertson Smith both in his Religion of the Semites and in his kinshop and Marriage in Early Arabia (Boston, n.d.) See especially Kinship , pp. 25- 29,on blood feud,for the commensal meal his chapter on animal sacrifice in Religion of the Semites, PP. 269- 311, and for the law of hospitality Kinship, PP. 49 and 177, and Religion of the Semites, PP. 76 and 269.

(54) See Detienne , Gardens of Adonis , chap.3.

(55) Haydar, " Structure and Meaning , I." PP. 243- 44.

(56) Abu Deeb " Eros Vision" , P. 63.

(المترجم) . انظر نص الترجمة في « الرؤي المقنعة » ، ص ١٩٥.

(57) Robertson Smith , **Kinship and Marriage** . P 295.

(٥٨) أي مولود من علاقة غير شرعية بامرأة متزوجة تُحسب أبوته لزوجها وفقاً للمذهب العربي القديم الذي يقبع وراء الحكم الإسلامي بأن الولد للفراش الذي ولد عليه (الولد للفراش) . انظر المصدر نفسه ص ١٣٢.

(59) Haydar, " **Structure and Meaning** , I. " pp. 243 - 44.

(60) Ibid ., P. 244.

(61) As Robertson Smith has pointed out, the poetic practice of conducting illicit Love outside the hima (tribal tract) has a ritual parallel in the practic of the temple prostitutes of Semitic deities retiring with their partners outside the sacred precinct, Religion of the Semites , P. 455.

(62) Detienne , **Gardens of Adonis** , P. 67.

(63) Haydar, " **Structure and Meaning** , 1 , " P. 62.

(64) Delcourt , **Oedipe** , P. 105.

(65) S.N. Kramer , trans . " **Enki and Ninhursag : A Paradise Myth** " . in James B. Pritchard , ed ., Ancient Near Eastem Texts Relating to the Old Testament , 2d , ed. (Princeton. 1955) . PP. 37 - 39 .

(66) Harry Slochower , **Mythopoesis : Myhic Patterns in the Literary Classice** (Detroit, 1970) . P . 34.

(67) Haydar , " **Structure and Meaning** , 1 , " PP. 254-55.

(٣٩) ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبدالسلام هارون (القاهرة : ١٩٦٣م) ص ١٠٩ .

(69) Haydar , " Structure and Meaning , 1, " P . 255.

المعارضات الشعرية

دراسة تاريخية نقدية

د. عبدالرحمن إسماعيل السماعيل

المعارضات الشعرية

دراسة تاريخية نقدية

كان لحركة التأصيل الأدبي التي قادها مجموعة من الرواد أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن دور مهم في بعث التراث الأدبي الأصيل شعراً ونثراً. وقد آتت هذه الحركة ثمارها وقدمت للجمهور مجموعة كبيرة من كتب التراث المطبوعة، وقد أغرت تلك المنشورات الشعراء الأحيائيين لمعارضة روائع الشعر العربي القديم واحتذاء أساليبه الرصينة أو هكذا فقد برز في تلك الفترة مجموعة من الشعراء بلغ تأثرهم بالتراث القديم جداً خرجوا به من عصرهم في بعض الأحيان، وبنوا قصائدهم وكأنهم في تلك العصور البكر، وما زال هذا الإتجاه يتعمق وذلك الخط يتسع حتى غدا وكأنه قدراً لكل شاعر لا مفر له منه كي يصقل تجربته ويحضر لاسمه مكانه الخاص في سجل الشعراء، وليس من عجب إذن أن تتراكم (المعارضات) الشعرية بهذا الكم الهائل، مرسخة في الأونة الأخيرة ما يمكن أن يعتبر فناً قائماً بذاته..

غير أن (المعارضة كفعل ليست بدعاً حديثاً بشكل ينقطع إلى عصر الاحياء، أو ينحصر في شعراء العربية المتأخرين، فثمة شواهد متكاثرة تضرب بقدمها وأقدامها إلى عصور الشعر العربي الأولى في صدر الجاهلية وفحول شعرائها.

من هنا ولأسباب أو حوافز أخرى عديدة، رفق أقدم الناقد/ الدكتور عبدالرحمن السماعيل على دراسته التاريخية النقدية المتعمقة لفن المعارضات الشعرية، وهو الباحث المتخصص الذي يتوفر على قرية خاصة قد يفتقدها كثيرون غيره، ألا وهي ولعة القديم واهتمامه المتجدد بهذا الفن منذ كان يبدأ خطواته الأدبية الأولى في المرحلة الثانوية، وهكذا لم يطرح الموضوع جانباً من اهتمامه، بل أغتنم الفرصة المناسبة ليطرح الموضوع برمته على بساط البحث والدراسة، وبشكل مستفيض يحاول أن يؤصل - للمرة الأولى فيما مرجع - لنظرة متخصصة وخاصة بهذا الفن، ويعمق بعيد يستقصي أطراف البدايات الحقيقية للمعارضات من فجر تاريخنا الشعري الموثق، وبشمول ورؤية ناجحة تمتلك أدوات النقد وتترسم مناهج البحث الدقيق والدراسة الموضوعية المتكاملة..

الكتاب الذي حمل الرقم (٩٥) من إصدارات نادي جدة الأدبي جاء في (٣٨٦) صفحة من القطع المتوسط، موزعة على أبواب أربعة رئيسية، في حين ينقسم كل باب إلى عدد فصول متوالية ومرتبة حسبما تقتضيه طبيعة الدراسة النقدية التاريخية، هذا إلى جانب الجهد المميز في الفصل الثالث من الباب الرابع، والذي أفرد لدراسة مقارنة لبعض المعارضات الشعرية الشهيرة، وكذلك الملحق المحكم الذي يختتم الكتاب، ويوثق لمطالع القصائد التراثية القديمة ومطالع معارضاتها في عصرنا المتأخر حسب ورودها في ثنايا البحث.

حقاً لقد كان للدكتور إسماعيل ولود الكبير وباعة الطويل في دراسته هذه، وقد اغترف من ذلك المعين سيلاً فياضاً ليصب للقارئ المتعطش متهلاً صافياً وكريماً، ونحن نأمل - معه - أن يكون هذا الجهد الطيب قد سد ثغرة هامة طال الوقت عليها حتى كادت أن تعجز باتساعها من يحاول لها سداً.

الواقعية الأولى

وتأصيل الابداع القصصي



محمد فتوح أحمد

مناخ الحداثة :

اقتضت النظرة الجديدة إلى الأدب العربي ووظيفته وعياً حديثاً بأشكال التعبير الأدبي وأجناسه ، وتجلي هذا الوعي - بخاصة - في محاولات تطويع القوالب الموروثة للمضامين العصرية ، كما تجلى في ظهور أجناس أدبية لم تكن موجودة من قبل، كالقصة القصيرة بمفهومها الفني الدقيق ، وكالراوية ، والمسرحية .

ومن الواضح أن هذه التطورات التي أخذت تتواتر على الواقع الأدبي منذ أخريات القرن التاسع عشر لم تكن تتم في بساطة ، كما أنها لم تكن تخلو من بعض التناقضات ، فلقد كانت الرغبة في إحياء التراث العربي مع المحافظة على تقاليده الفكرية والتعبيرية تواجه على الدوام بمحاولة الانعطاف إلى الآداب الأوروبية ، بغية الإفادة منها، واستيعاب تجاربها في التطور والتجديد، وهكذا ظهر ما سمي بالصراع بين أنصار التقليد ودعاة التجديد، وهو ذلك الصراع الذي خلف آثاره في مناطق مختلفة من الساحة الأدبية العربية ، في فترة ما بين الحربين العالميتين، واستمر - في ظروف مباينة ، ولبواعث مختلفة - بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد يبدو وكأن محور الصراع كان فنيا بحتا، فعلى حين نادى أنصار التقليد بالعكوف على إحياء الأدب القديم والمحافظة على نقاء اللغة والأسلوب ، والتصدي لمدّ الثقافات الأجنبية ، كان دعاة التجديد

حريصين على روافد هذه الثقافات ، منادين بأسلوب عصري متحرر من ربقة الزخرفة اللفظية ، بيد أن منابع الخلاف كانت أعمق من هذا وأبعد غورا ، فكثيرا ما اقترنت دعوة الفريق الأول بشعار الجامعة الإسلامية والاصلاح الديني ، وغالباً ما اقترنت دعوة الفريق الثاني بشعار تمصير الثقافة ، وخلق أدب مصري يتجلى فيه اللون المحلي، وقد تمتد هذه الدعوة إلى بعض القضايا الاجتماعية ، كالمناداة برفع الحجاب وتحرير المرأة ، وفي هذا كله تجلت الطبيعة الاجتماعية والسياسية لهذا الصراع الذي شغل في خريطة الفكر العربي مكانا لايمكن نكرانه أو المماراة فيه .

ولقد كان لجيل الرواد أثر كبير في توجيه هذا الصراع والخلوص منه إلى صيغة في التجديد توفق بين الحرص على التراث والتطلع صوب مصادر الثقافة الأجنبية ، ونعني بذلك جيل طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم ، وغيرهم ، ممن يطلق عليهم في الاستشراق الأوربي « تيار التجديد أو المودرنيزم Modernism » .

وربما كان المستشرق الانجليزي " جب " أول من أطلق تلك التسمية على هذا التيار [1]، وربما كان هذا الاطلاق تحت تأثير شيوع المصطلح في الآداب الأوروبية ، غير أن التسمية لم تكن - على أية حال - دقيقة تماما ، فلم يكن هذا التيار - من ناحية - مدرسة أدبية موحدة الأصول والمتجه ، بل كان بالأحرى مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها ، وتعددت انتماءاتها الفكرية ، بالاضافة إلى أن المودرنيزم الأوروبي - من ناحية أخرى - لم يكن يعتبر - في الفترة التي برز فيها هذا الجيل من أدبائنا - ظاهرة أدبية جديدة ، فلقد بدأ يغمر أوروبا منذ أخريات القرن التاسع عشر بتأثير الأزمة السياسية والاجتماعية التي انعكست على الفن والأدب، والتي تمثلت في مدارس أدبية مختلفة في طرائقها الفنية، ولكنها

متفققة في الهرب من الواقع وضغوطه الملحة ، ولعل أبرز هذه المدارس كان الرمزية ، ثم السريالية ، ومن بعدهما التعبيرية والانطباعية، وجميعها مدارس واتجاهات تنأى بما فيها من نزعة هروبية عن أن تكون مصدر إلهام لتيار التجديد في الأدب العربي الحديث ، وهو الجيل الذي ولد في حميًا النزعة الوطنية وفي أكناف قضية الاستقلال .

وأول ما ينبغي التوقف عنده من آثار هذا الجيل ، هو تلك النظرة الجديدة في فهم الأدب وطبيعته ، فهي نظرة تتجاوز ما عرفته عصور الضعف من قصر البيان الأدبي على البراعة اللفظية والتلاعب بوسائل التحلية البديعية ، إذ ليس محور الأهمية الوحيد - فيما يرى العقاد - أن نتساءل .. كيف عبر الأديب ، بل يعنينا ، بالقدر ذاته ، أن نتساءل عم يريد الأديب أن يعبر ، وما قيمة هذا الذي يريد التعبير عنه ، وما أثره، فقد " سهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع ، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال ، فتعوّد القارىء أن يبحث عن المعنى ، بل لايكفي القارئ المطلع أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومحصله " (٢). وإذا كانت عصور الضعف قد أفضت إلى التقليد ، حتى أصبح الأسلوب الأدبي شاحب الملامح لا أثر فيه لشخصية صاحبه ، ولا يفصح عن ذاتية مبدعه، فإن الأسلوب عند جماعة الديوان هو شخصية الكاتب، والأديب الحق هو ذلك الذي يكتب فتشعر من خلال نسيجه التعبيري بخصوصيته وتميزه ، وتحس بصماته واضحة في طريقة أدائه ، حتى يصعب أن يلتبس بغيره أو تنماع شخصيته فيه ، " وعلى قدر ابتعاد الكتابة عن مجال التفكير البارد - كما يقول المازني - ودنوّها من ميدان الذهن المشبوب والعواطف الذكية تكون الحاجة إلى ضرورة الأسلوب" (٣) .

والتجديد موجة عامة تتعدد روافدها، ولكنها تلتقي جميعا عند مصب واحد، هو الرغبة في التغيير ، وآية هذا أن ربط جماعة الديوان بين شعور الأديب والمادة التي هي موضوع العمل الأدبي كانت تواكبه - في

نفس الفترة تقريبا - أصوات لبعض الرواد تتناول نفس المعنى أو تقع قريباً منه ، فترى أحمد حسن الزيات يستهل إحدى محاضراته سنة ١٩٣٠ بهذا التحديد المختصر لمفهوم الأدب : " ليس الأدب إلا التعبير القوي الصادق عن مشاعر المرء وخواطره وأخيلته، وهذه تتأثر بأحوال العيش وأنواع العقائد وأطوار المجتمع وأنظمة الملك وتقلبات السياسة " (٤). وعلى الرغم من عمومية مثل هذه المقولة ، فإن أهميتها سرعان ما تبدو إذا تذكرنا أن تعليق " التعبير الصادق " بالمشاعر والأخيلة " يثير قضية الصدق الفني بكل حواشيها ، وهي قضية لم تكن مطروحة على أقلام الأجيال التي سبقت هذا الرعيل من الرواد .

ولا يكتمل تصوير مناخ الحداثة دون أن نشير إلى حقيقة ينبغي ألا يشوبها لبس أو غموض ، ذلك أنه على الرغم من احتفاء هذا الجيل بتطور عملية الابداع الأدبي ووصل الأديب المعاصر بمنابع الثقافة الأجنبية، فإن رجاله لم يتطرفوا بحيث يقطعون وشائجهم بالتراث ، وقد نقرأ للدكتور طه حسين قوله : " نحن نختصم في الجديد والقديم ونسرف في الخصومة ، ونغلو في التفسير والتأويل ، على حين يدفعنا الزمان في طريق التجديد دفعا لا سبيل إلى الافلات من قوته " (٥) ، فيخيل إلينا أن الكاتب يضعنا من التجديد أمام قوة قاهرة لا قبل للقديم بالصمود إزاءها ، ولكن هذه القوة القاهرة لا تلبث أن تحكمها القيود والضوابط حين نجده يحدد مقومات الروح الأدبي المصري في عناصر ثلاثة لاينهض أحدها عن الآخر ولايقوم مقامه، أولها العنصر المصري الخالص الذي نستمده من تاريخنا القديم وشخصيتنا التي يمتزج فيها التصوف بالحزن، والسماحة بالسخرية ، والعنصر الثاني هو العنصر العربي الذي يأتينا من وحدة الدين واللغة والحضارة ، والذي مهما نفعل فلن نستطيع أن نخلص منه ، ولا أن نضعفه، ولا أن نخفف تأثيره في حياتنا ، لأنه قد امتزج بهذه الحياة امتزاجا ، فكل إفساد له إنما هو إفساد لهذه الحياة . أما

العنصر الثالث فهو ذلك العنصر الأجنبي الذي أثر في الحياة المصرية دائماً، والذي سيؤثر فيها دائما، والذي لا سبيل لمصر إلى أن تخلص منه، ولا خير لها في أن تخلص منه ، لأن طبيعتها الجغرافية تقتضيه، وهو هذا الذي يأتيها من اتصالها بالأمم المتحضرة في الشرق والغرب(٦).

وواضح من هذا التحليل السريع لمقومات ما دعاه طه حسين بالروح الأدبي المصري أنه لايغفل المكونات التاريخية والتراثية ، ولا يغض النظر - في الوقت ذاته - عن روافد الشخصية الأدبية من الحضارات والثقافات الأجنبية ، وهذا هو ما عنينا حين أشرنا إلى أن جيل الريادة كان له دور غير منكور في توجيه الصراع بين القديم والجديد ، ومن ثم الوصول إلى صيغة للتجديد توفق بين الحرص على التراث والتطلع إلى مصادر المعرفة الإنسانية على تنوع أنماطها .

الحداثة وفكرة المذهب الأدبي :

حين أصدر محمد المويلحي كتابه المشهور "حديث عيسى بن هشام" (عام ١٩٠٧م) كان مما يلفت النظر أنه لم يهد هذا الكتاب إلى واحد من أهل الحظوة أو أصحاب الأمر على ما هي عادة بعض كتاب العصر، بل رفعه في تبجيل عميق إلى أرواح الراحلين : جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده والبارودي، ولقد يكون في هذا الاهداء نوع من الاعتراف بالجميل لهذا الرعيل الذي تأثر الكاتب بأدبه وأخذ عنه ، ولكنها - بالقطع - ليست مصادفة أن يكون رد الجميل على هذا النحو موجها إلى ثلاثة هم أقطاب النهضة السياسية والاصلاح الديني والاحياء الأدبي على التوالي، ذلك أن نمو الوعي الوطني والاجتماعي لم يكن - حتى هذه المرحلة - مقطوع الصلة بحركة البعث الثقافي ، واطراد احساس الكتاب والمفكرين بالحاجة إلى أدب جديد ، يعبر عن روح العصر، ويحمل عبء التغيير في مجتمع يضع أقدامه على أولى درجات التغيير .

وقد كان لهذا الربط الوثيق بين " قضية الوطن " و" قضية الأدب" أثر واضح في نشأة وتطور منهج الواقعية في أدبنا الحديث ، وقد تجلى هذا الأثر في نوعية المادة الأدبية التي دارت حولها بعض تجارب المجددين، وفي عصرية الموضوعات والقضايا التي تناولوها ،كما تجلى في طريقة انتقاء النماذج البشرية التي صوروها في نتاجهم القصصي والمسرحي على وجه الخصوص ، وكذلك في بساطة الأسلوب ومرونته، ووضوح اللغة واستقامتها .

كل هذه السمات والوسائل وضعت الأدب العربي الحديث - وبخاصة أجناسه الموضوعية ، كالقصة والمسرحية - على مشارف الواقعية ، بل الأحرى أن يقال إن التجربة الواقعية في نتاج هذه الفترة من مطالع القرن العشرين كان يعبر عنها أحيانا في إطار الأشكال الفنية الموروثة . "كحديث عيسى بن هشام " الذي تسوده نوعة نقدية في قالب لايخلو من سمات مقامية واضحة ، وكرواية " زينب " للدكتور محمد حسين هيكل، التي تتناول - من منظور عاطفي رومانتيكي - تجربة حب تدور أحداثها في إحدى قرى الريف المصري ، راصدة من خلال هذه الأحداث كثيراً من العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية ، بنبرة لاتخلو من التحليل حينا، ومن الإدانة أحيانا أخرى .

وإذا كنا نعتبر هذا العمل الرائد باكورة الرواية العربية بمفهومها المعاصر فإنه - وبالقدر نفسه - يمثل نموذجا لتعدد التأثيرات الأدبية في جيل واحد، بل أكثر من هذا، في نتاج أدبي واحد، فمحورها يدور على الصراع بين العاطفة والواجب ، وهو صراع أثير لدى أقطاب الكلاسيكية، ورؤية الكاتب فيها رؤية رومانتيكية عاطفية، أما المجال فيها فيكاد يكون واقعيا صرفا .

كيف أمكن إذن أن تتعايش هذه الروافد - على اختلافها - في عمل فني واحد ؟ هنا يبدو الأدب العربي وكأنه قد تعجل قطع خط التطور

الذي مرت به الآداب الأوروبية ، إذ ما كاد يخطو بضع خطوات على طريق الرومانتيكية حتى وجد الظروف مهيأة لكي يضيف إلى الرومانتيكية مؤثراً جديداً ، هو الاتجاه الواقعي الذي كان حينذاك قد استقر مذهباً أدبيا معترفا به في الآداب الأوروبية . ولعل في هذه الحقيقة ما يفسر اختلاط بدايات الواقعية في أدبنا بأمشاج واضحة من الرومانتيكية ، لقد بدت تباشير الواقعية آنذاك وكأنها استمرار للرومانتيكية التي لم تكد تبلغ مرحلة الصبا حتى عاجلتها بوادر الانحسار .

إلى هذا " التزامن " في نشأة وتطور الاتجاهات الفنية في أدبنا أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة . لمس هذه الحقيقة في " زهرة العمر " حين قال : " هذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنيزم ، فكان لزاما عليّ أن أتأثر بها ، ولكني - في الوقت ذاته - شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا موزع الآن كما ترى بين " الكلاسيك " و " المودرن " ، لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضاً جديد عليّ ، فأنا مع أولئك وهؤلاء " (٧) . كما عاد إلى تأكيدها في مقدمة مسرحيته " ياطالع الشجرة " مشيرا إلى دواعي النهضة التي تقضي " بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد ، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات " (٨) .

ومع تشابك الاتجاهات والمناهج الفنية على هذا النحو ، فإن النزعة الواقعية كانت من أبرز هذه المناهج وأعلاها صوتا ، وبخاصة في ظل ذلك الارتباط الحميم بين قضية الوطن وقضية الأدب القومي ، وهو الارتباط الذي توثقت عراه في الفترة التي واكبت ثورة سنة ١٩١٩ وأعقبتها، "ففي أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش - كما يقول يحيى حقي -

ونشأ أدب المدرسة الحديثة ، وكلاهما منبعثان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الاحساس ، إلى أدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير " (٩). ولعل هذه الحقيقة – حقيقة ارتباط نشأة القصة المصرية بالاتجاه الواقعي – تفسر تأخير ظهور هذا الجنس في أدبنا مقارنا بالآداب الأوروبية ، فقد كان الأمر محتاجا إلى بعض الوقت حتى يرسخ إيمان أدبائنا بالواقع مادة للعمل الأدبي وصورة له ، وعندها تولد الأشكال الفنية التي توائم هذا الواقع وتصلح له ، ومن أهم هذه الأشكال فن القصة القصيرة .

بين أفراد هذا الرعيل الذي أرسى دعائم ذلك الفن تلمع أسماء محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وبمراجعة سريعة لمقالاتهم النقدية ومقدمات قصصهم يتبين مدى حرصهم على ترسم خطوات الواقعية الأوروبية وروادها ، بل وترجمة أقوال هؤلاء الرواد عن الأدب والفن ترجمة تكاد تكون حرفية ، فعيسى عبيد يؤمن بأن " أدب الغد سيقام على دعائم الملاحظة والتحليل النفسي الراميين إلى تصوير الحياة كما هي ، بلا مبالغة أو تقصير ، أي الحياة العارية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالسم) " (١٠) أما القصة فينبغي أن تكون دراسة لأسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنساني الغامض والتطور الاجتماعي والأخلاقي وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص " (١١) ،ولعل في الإشارة الصريحة إلى المنهج الواقعي أو مادعاه " مذهب الحقائق " ما يشي بالصلة الوثيقة بين هذا المنهج ونشأة القصة القصيرة في مصر ثم في غيرها من أقطار المشرق العربي ، الأمر الذي يسمح باعتبار الحصاد القصصي المكتوب بأقلام رجال المدرسة الحديثة ، والراجع إلى فترة العشرينيات على وجه الخصوص ، معلما بارزا من معالم ما يسمى بالواقعية الأولى في الأدب العربي الحديث .

من التزامن المذهبي إلى الواقعية الأولى (نموذج من محمد تيمور) :

وقصص محمد تيمور خير تعبير عن الخصائص الفنية لنتاج المدرسة الحديثة ، ويمكن بنظرة سريعة تصنيف هذه القصص إلى مجموعتين كبيرتين، أولاهما تتناول بعض القضايا ذات الصبغة الاجتماعية (في القطار ، بيت الكرم ، لبن بقهوة ولبن بالتراب ، للفقراء مجانا ، سارق وسارق) ، وثانيتهما تعالج موضوعات عاطفية وأخلاقية (ربي لمن خلقت هذا النعيم ، كان طفلا فصار شابا ، عطفة الـ ... منزل رقم ٢٢).

وكثير من هذه القصص يدخل في نطاق " الخواطر " ، حيث يتوجّه همُّ الكاتب أساسا إلى التعبير عن فكرة معينة في إطار لايخلو من آثار المقال الفني ، مما يقطع بأن القصة - حتى في هذه المرحلة - لم تخلص بعد من رواسب الصنعة النثرية التي ظلت - لمدى غير طويل - تصطرع مع الأشكال الفنية الحديثة .

وقصص [١٢] محمد تيمور ذات سمات أسلوبية وفنية مشتركة ، فجميعها تبدأ برسم المجال الذي تتحرك فيه أحداث القصة ، وتخطيط الشخصيات التي تشارك فيها ، ثم بالتدرج تسود عناصر التقرير والمباشرة ، ويأخذ المؤلف في بث أفكاره وآرائه بخصوص القضية المطروحة، أما خاتمة كل قصة فهي عظة أو عبرة يستخلصها المؤلف من تضاعيف قصته ، ومن هذا القبيل قصته " سارق وسارق " ، وفيها يصور الكاتب مشاعر بائع ثلج مسكين يخدعه أحد الأغنياء ، ومع ذلك تقوم المحكمة بعقاب المخدوع وتترك الخادع ، وفي المقابلة - التي يعتمد عليها الكاتب في كثير من أعماله - بين عقاب البرئ واطلاق سراح الجاني ، ما يستثير أدق المشاعر ، كما أن في خاتمة القصة ما يشير إلى عادة المؤلف في معظم نتاجه ، وهو التعليق المباشر على الحدث القصصي .

وفي قصص محمد تيمور يبدو واضحا أثر الكاتب الفرنسي " جي دي موباسان " ، ويتجلى هذا الأثر بخاصة في تلك الأعمال التي تتناول العلاقات الأسرية في المجتمع المصري ، مثل قصة " ربي لمن خلقت هذا النعيم " التي يعترف تيمور صراحة بأنه عربها عن الكاتب الفرنسي، وأنه غيّر فيها الأسماء والأشخاص والأماكن ، فلم يبق من الأصل إلا روح العمل الفني (١٣) .

ولكن أول قصة كتبها محمد تيمور - بل لعلها أول أقصوصة عربية فنية - هي قصة " في القطار " التي نشرت في جريدة السفور سنة ١٩١٧ ، والتي تتميز بخصائص واقعية ناضجة . وتدل أقوى ما تكون الدلالة على اقتران نشأة القصة العربية بترسيخ قواعد المنهج الواقعي في الأدب العربي الحديث .

والقصة تصور وضع الفلاح المصري في مطالع هذا القرن ، وتعكس نظرة الازدراء واللامبالاة التي كانت تصوب إليه من قبل الصفوة من مالكي الأرض والحكام والأتراك المتمصرين، وعلى الرغم من أنها لا تطرح حلا حاسما للمشكلة ، ولا تصف طريقة للعلاج ، فإنها تجسد مواقف الفئات الاجتماعية إزاءها ، معتمدة في ذلك على السخرية والمفارقة والمبالغات " الكاريكاتورية " المقبولة . ولعل شقيق الكاتب ، الأديب الراحل محمود تيمور ، لم يعد الحقيقة ، حين نسب هذه القصة وغيرها مما تضمه مجموعة " ما تراه العيون " إلى " مذهب الحقائق - الريالسم Realism ، مستدلا على ذلك بأن أهم ما يتميز به كاتب هذه القصص: "أوصافه الدقيقة ، وألوانه الحقيقية الناصعة ، وانتقاده الأخلاقي ذو المجون الفكاهي الساحر " (١٤) .

غير أن هذه السمات ومثيلاتها إنما تتحرك على قلم الكاتب لتغذي هدفا أعمق وأشمل ، وهو ابراز الطابع المحلي ، وخلق إيحاء مستمر بالروح المصري والبيئة الشعبية ، وقد كان ذلك الهدف من أهم ما حرص عليه

رواد المدرسة الحديثة ، باعتباره الشرط الأولي - من وجهة نظرهم - لابداع أدب واقعي متحرر من أغلال التقليد .

ولأن " القطار " في القصة المشار إليها إطار مكاني يحول بضيقه وتحدده بين الفنان وجلاء هذا الطابع المحلي بكل قسماته وملامحه ، فقد قنع من ذلك بتخطيط الشخصيات، وتعميق واقعية الحوار عن طريق مزجه ببعض الكلمات والتراكيب ذات الايماءات الشعبية ، ولكنه عند أول فرصة ، وفي قصة بعنوان " صفارة العيد " (١٥) ، لا يلبث أن يتخذ من اتساع رقعة المكان مجالا لتكثيف هذا الطابع المحلي والتركيز عليه بشتى الطرق والألوان ، وصحيح أن هذه القصة الأخيرة قد لاتكون أفضل أعمال تيمور من حيث نضج البناء الفني ، ولكنها - مع ذلك - من أوضحها دلالة على اهتمامه بأصباغ البيئة ، حتى لتغدو هذه الأصباغ موازية في قيمتها للمغزى الأخلاقي والاجتماعي الذي تشى به القصة طوراً ، ولا تتحرج من الافصاح عنه طورا آخر .

والقصة تبدأ برصد مكان الحدث في دقة تشبه تلك الدقة التي يتذرع بها كاتب " الدراما " في ملاحظاته المسرحية ، فنتذكر على الفور أن محمد تيمور لم يكن رائداً للقصة القصيرة فحسب ، بل كان كذلك أحد الأعلام الذين قامت على أكتافهم النهضة المسرحية في مصر . ورغم طول هذه المقدمة المكانية نسبياً، وعدم ارتباط بعض أجزائها بالحدث ارتباطا مباشراً ، فإننا نشعر للوهلة الأولى بأن تيمور يستغل فيها عنصر المقابلة استغلالا ذكيا، حيث يضعنا منذ البدء في قلب بيئة يتجاوز فيها الفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتجتمع فيها الرفاهية المسرفة والخرافة الساذجة التي تستعين على الحرمان بضراعة الابتهال عند أضرحة وهمية، ويقف في أحد جانبيها قصر مشيد لايفتأ يذكر البائسين ببؤسهم ، على حين ينهض في مواجهته قبر لأحد المشايخ يمرّ به النّاس غدواً ورواحاً،

وفيها نلتقي " بأم مليم " بائعة المأكولات الشعبية ، فإذا سرنا قليلا صادفنا أحد الأغوات يجلس على باب ذلك القصر الفخم واضعاً رجلا على رجل ، وكأنه في سكونه أحد التماثيل الباقية من تراث الماضي .

فإذا فرغ الكاتب من تصوير المحيط المكاني على هذا النحو ، بدأ يستكمل بقية العناصر التي يتكون منها الموقف القصصي ، فنحن في اليوم الأول من أيام العيد والناس في هرج ومرج ، والأطفال يلعبون في الشارع وقد ارتدوا ملابسهم الجديدة ، وتسامروا وهم يضحكون ويقفزون ، والآباء انشرحت صدورهم وانطلقوا وعلى فم كل منهم ابتسامة تترجمها الكلمات : كل عام وأنتم بخير " .

في مقابل هذه الصورة الفرحة المستبشرة يضع الكاتب صورة لاتخلو من كآبة وجهامة، صورة طفل يتيم ، نحيل الجسم أصفر الوجه، ينظر لرفقائه نظرة تعبر عن غبطته لهم ، وعن رثائه لنفسه ، لحرمانه من سرورهم وسعادتهم ، وحين يمر بائع الحلوى يهرع الأطفال إليه ويبقى اليتيم في مؤخرتهم حتى إذا مد أحدهم إليه يده بقطعة من الحلوى رفضها، فإذا اضطر إلى أخذها ألقى بها إلى كلب جائع كان يبصبص له بذنبه !!

وعلى مألوف أدباء المدرسة الحديثة في الالحاح على المغزى القصصي ، يلجأ تيمور إلى تصوير موقف فرعي يتجلى من خلاله ذلك المغزى ، فالطفل اليتيم يدخل في صراع مع طفل ميسور تكون فيه الغلبة لليتيم ، ويحصل الغالب على " صفارة" المغلوب كفاء تفوقه عليه ، ولكنه لا يكاد يضعها في فمه حتى يواجه بسخرية الأطفال واستهزائهم ، فلا يلبث أن يلقي بها في وجوههم ، ثم يبتعد عنهم إلى حيث يستند وحيدا إلى جزع شجرة عتيقة ، " ونظر جهة اليمين وجهة الشمال ، فوجد العطفة قفرة كقلبه ، فوضع رأسه بين يديه ويبكي وهو يقول : أماه .. أماه ، بينما كانت الأطفال تغني في الشارع الكبير : (١٦) .

هذه النهاية تقدم لنا الواقع والشعور ممتزجين في رؤية فنية واحدة، وذلك حين يقارن الكاتب بين إجداب الحارة من المارة وحرمان الصبي من مشاعر الحب والحنان، وإذا كان ثمة من أبناء هذا الجيل من يشرك تيمورا في مثل هذا المزج بين الواقع والشعور، فإن ميزته التي قل أن يشركه فيها أحد، هي تلك الروح المصرية الأصيلة، القادرة على التهدي إلى أصغر فتات البيئة وأدق رتوش الشخصية الشعبية، ولعل هذا يرجع إلى أن الكاتب - رغم يسار أسرته - قد نشأ في أحد القصور التي تصادف وجودها في حي شعبي يعج بالفقراء، فعاش إلى جوار بيئته بيئة هؤلاء وحياتهم وأنماط سلوكهم، ومن ثم لا غرابة في أن يجسد ذلك التجسيد الحي صورة "أم مليم" الجالسة القرفصاء أمام حانوتها الذي لايعدو أن يكون قفصا تعرض عليه ما تبيعه لعابري السبيل، وصورة شيخ الطريقة، القصير القامة، يسير وئيدا مداعبا لحيته بيده، وحاملا بالأخرى مسبحة طويلة، على حين يهرع الناس إلى تقبيل يديه وجبهته وأطراف ثوبه.

وقد أضاف الأخوان "عبيد" - عيسى وشحاته - إلى جهد محمد تيمور في إرساء دعائم المنهج الواقعي في القصة المصرية القصيرة، وأسهما في إثراء البناء الفني لهذه القصة، فعلى حين كانت معظم قصص تيمور تحكي بضمير المتكلم، نرى الحديث في قصصهما يدور غالباً على لسان راو محايد، أو يأخذ شكل الخطاب (احسان هانم)، أو المذكرات (مذكرات حكمت هانم)، كذلك ترتفع في قصصهما نبرة النقد والهجاء الاجتماعي اللاذع، ويكثر استخدام عناصر المفارقة والسخرية (درس مؤلم)، الأمر الذي يشف عن تقدم لا بأس به في مجال الممارسة الفنية، كما يوحي بتطور الذوق الواقعي الراصد الى ذوق واقعي ناقد.

وقد ظهرت أول مجموعة قصصية لعيسى عبيد سنة ١٩٢١ تحت عنوان "احسان هانم"، وقد تضمنت خمس قصص كتبت في الفترة من

سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٢١، أما مجموعته الثانية " ثريا " فصدرت سنة ١٩٢٢، وهو نفس العام الذي ظهرت فيه المجموعة القصصية الوحيدة لأخيه شحاته عبيد تحت عنوان " درس مؤلم " .

ويختلف الأخوان " عبيد " عن تيمور في ضيق مدى الرقعة الاجتماعية التي يشملها نتاجهما ، ذلك النتاج الذي يتناول بخاصة حياة الطبقة الوسطى الصغيرة ، ومعظم أبطالهما من المهاجرين الشوام الى مصر، أما الموضوع القصصي لديهما فيدور غالباً حول العلاقات الأسرية والوشائج الزوجية .

وعيسى عبيد ينظر إلى حرية المرأة من منظور أخلاقي وعاطفي ، والحرية هنا تعني حق المرأة في اختيار شريكها ورفيق حياتها، كما تعني حقها في أن تمارس حياتها كما تمليه عليها مشاعرها وأحاسيسها، وكثير من بطلاته يحلمن بزواج سعيد يكفل لهن تلبية هذه المشاعر ، هكذا نرى "ماري " في قصة " أنا لك " ، " وهرمين " في قصة " النزعة النسائية "، و " ثريا " في القصة المعنونة باسمها، غير أن شهوة الحسّ كثيراً ما تطفئ هذه المشاعر وتغلبها على أمرها، وإلى هذه الغلبة يعزو الكاتب سر إخفاق العلاقة الزوجية (١٧) .

أما شحاته عبيد فأكثر من أخيه جنوحا إلى التغلغل في أعماق النفس البشرية ، وفي أعماله تبدو نزعة التحليل النفسي أكثر وضوحاً وقوة ، تلك النزعة التي انتقلت إلى الأدب المصري إثر شيوعها في الآداب الأوروبية غداة الحرب العالمية الأولى ، غير أن هذه النزعة كانت لحينها غريبة بالنسبة للبيئة المصرية ، وزادها غرابة واصطناعاً ميل الكاتب إلى ترديد عبارات ومصطلحات هي أقرب إلى مجالات الفلسفة وعلم النفس، منها إلى مجال الابداع الأدبي .

محمود طاهر لا شين وتأصيل المنهج الواقعي في القصة القصيرة :

لايمر وقت طويل بعد ظهور قصص تيمور والأخوين عبيد حتى تنشر صحيفة " الفجر " (١٨) عددا من قصص كاتب قدر له أن يحمل عبء تأصيل القصة القصيرة وترسيخ اتجاهها شطر الواقعية بمعناها الحديث، وذلك الكاتب هو محمود طاهر لاشين .

في أعمال ذلك الكاتب تجد محاولة لمدّ نطاق الموضوع القصصي ، فلا يقتصر على موضوعات الحب والزواج والأسرة كما كان الحال عند الأخوين عبيد ، وتجد كذلك نزوعا إلى اتخاذ الابطال من الفئات الدنيا في السلم الاجتماعي ، وتجد - فوق هذا وذاك - تمردا د موياً على رواسب المقال الفني والمقامة وآثارهما التي كانت ما تزال تشوب نضج الفن القصصي . ولم يكن هذا كله - كما يرى الأستاذ يحيى حقي - " إلا انعكاسا ومجاوبة لتملص مصر ذاتها في ثورة سنة ١٩١٩م من عهد التبعية والاحتلال والحماية إلى عهد التحرر وتثبيت الشخصية والاستقلال، وكان لا بد للشعب أن يكتشف نفسه وأن يسعى إلى إقامة وحدته ، وأن يصل إلى أعمق جذوره ، وكان لابد أن تتحول النظرة من عل - للأغنياء والمترفين وسادة القوم في الصالونات - إلى أسفل ، إلى الفلاح ورجل الشارع ، فدورهما في الثورة لا يقل عن دور المثقفين ، بل لم تصبح هذه الثورة ثورة إلا لأن الفلاح ورجل الشارع هما اللذان رفعا لواءها، وكان لابد أن يتحول الأدب أيضاً من النزعة الرومانسية إلى صراحة المذهب الواقعي ، وأن يتخذ من رجل الشارع والفلاح أبطال قصصه ، هذا هو تفسير نشأة المدرسة الحديثة ، مدرسة المذهب الواقعي التي كان محمود طاهر لاشين نجمها المتألق " (١٩) .

ويبهرك في فن لاشين احساس حاد بالواقع ، ودقة في رسم ظواهره

وأشيائه ، ووقائعه وشخوصه ، حتى ليذهب بنفسه إلى المحكمة الشرعية لكي يكون صادقا في وصفه لها حين يكتب قصته " بيت الطاعة " . وعلى الرغم من أن مثل هذا النوع من الصدق يعكس الالتزام بحرفية الواقع ، فإنه قد أعان الكاتب على تخطيط مجاله القصصي - المحكمة الشرعية في حي بلدي - تخطيطا لاينقصه الاستيعاب والتفصيل ، فلا تكاد العين تتجاوز عن " لاسة" إلا لتقتحم " عروسة برقع "، ولا يفلت المرء من " عباءة " إلا ليصطدم " بملاية لف "، وقد علت الأصوات حتى ليصعب أن تستبين الأذن صوت الحاجب يجأر بالأسماء ، واشتبكت الشكايات حتى لاتعدم أن تجد مع أيٍّ مجالا للحديث أو مناسبة لبث الشكوى (٢٠) .

وفي هذه القصة - وأمثالها - دليل حي على ولع هذا الجيل من كتاب الواقعية الأولى بالمنحى الخلقي والاجتماعي في التجربة القصصية، ففيها هجاء لاذع للمفارقة بين المظهر والجوهر ، وايحاء بأن الغواية تتولد من الضغط وأن شرف المرأة رهين ارادتها وليس نتيجة حبسها في دار مغلقة الأبواب والنوافذ .. " فنعيمة "، تلك الفتاة الرقيقة ، الفياضة ببهجة الحياة ، حين تصطدم عواطفها بجمود زوجها وغيرته وسوء ظنه ، تسقط في شراك علاقة آثمة ، والزوج مطمئن إلى دقة الحصار الذي أقامه حولها ، " فرح بانتصاره ثمل به ، غافل عن كل شيء ، وبعد أشهر عاد بامرأته إلى منزلهما الأول مهللا مكبراً، ذلك لأن جنينا كان يتحرك في أحشائها ، ولم يكن قد رزق من قبل ولدا " (٢١) .

في نتاج لاشين آثار جهد يحاول الانفلات من أسر التعابير النمطية وقيود التصنع اللفظي ، فيوفق كثيرا ويخفق قليلا، ومن ثم قد تصادف كلمات مثل : " الجبلّة " ، " الجلمد "، وتعبيرا مثل : " فتألمت ، ثم احتجت ، ثم ثارت ، ثم تركت الدار تندب من شادها وتنعي من بناها " .

بل إن بعض الاسترسالات العاطفية التي يجنح إليها " لا شين "

أحياناً ، لا تخلو من مسحة رومانتيكية، وهي استرسالات تنم بخصائصها الأسلوبية ، وبما فيها من مبالغة (كثرة أدوات التعجب، والاستفهام ، ووفرة عبارات التأوه إشارة إلى غلبة العاطفة) على بقايا من فن المنفلوطي في المدرسة الحديثة .

في المقدمة التي صدر بها الدكتور منصور فهمي مجموعة " سخرية الناي " إشارة إلى نمطين قصصيين كانا سائدين قبل نشأة القصة الفنية الحديثة ، قصة تجنح إلى الخيال وتعرض عن الواقع ، وأخرى معربة يلجأ كاتبها إلى تمصير الأحداث والشخصيات . والحق أن أهم انجازات المدرسة الحديثة يتمثل في تخطيها لهذين النمطين ، ومحاولتها تأصيل القصة المصرية التي نشأت - شأن نظيرتها في الآداب الأوروبية - في كنف المنهج الواقعي، ثم تطورت وازدهرت في ظله وعلى أقلام رجاله .

ومع هذا يمكن القول أن رعيل المجددين، ممثلي أول اتجاه نحو الواقعية في أدبنا الحديث ، لم يستطع حمل العبء حتى النهاية ، فلقد كانت تعوزه تلك الرؤية الكلية التي تنتقل من الظاهرة إلى الكشف عن بواعثها وأسبابها ، وذلك الوعي الفلسفي الذي يبحث عن الوحدة خلف التعدد ، وعن الأصل خلف جزئيات الصورة وهوامشها ، ومن هنا تلك السرعة البالغة التي انحسر بها ظل الواقعية في فترة ما بين الحربين العالميتين ، ولكن هذا الانحسار كان موقوتا ، ولم يطل أمده ، لأن ميل الكاتب إلى ملاحظة الواقع قد ينكمش تحت ضغط الاحساس بالاحباط، أو نتيجة بواعث سياسية واجتماعية ، أو حتى شخصية ، بيد أن هذا الميل يبقى رثيثا خامدا لا يلبث أن يعود إلى توهجه وسطوعه ، وقد تجلت هذه العودة في نتاج الجيل الثاني من أجيال القصة الواقعية ، جيل نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم من الكتاب الذين بدأت بواكير أعمالهم تغمر الساحة الأدبية منذ مطالع العقد الخامس من هذا القرن .

وإذا كان رواد المدرسة الحديثة قد فهموا تصوير الواقع باعتباره تسجيلا دقيقا للظاهرة ، وفهموا واقعية الشخصية على أنها تخطيط ملامحها من الخارج دون عناية كافية بهمومها الروحية وما عسى أن تسفر عنه من رؤى فلسفية وفكرية ، فإن الجيل الجديد قد انتقل بالواقعية إلى حيث أصبحت وعيا كليا بالحياة وما يعتمل تحت سطحها من تيارات ونزعات ، فلم يعد المهم تطبيق أصول المنهج تطبيقاً حرفيا ، بل غدا المهم تكييفه بحيث يصير تعبيرا عن البيئة ونماذجها ، ولم يعد تسجيل الجزئيات بطريقة جامدة هو الغاية ، بل أضحت الغاية اكتشاف الخيط الذي يسلك هذه الجزئيات ، واكتشاف بواعث الظواهر وأسبابها الأولى ، أما الشخصية فلم تختف خطوطها الخارجية ، ولكن أضيف إليها اهتمام الكاتب بجلاء نوازعها النفسية ، وتعاريج حياتها الداخلية .

ولأن الموقف في هذه الواقعية الجديدة أصبح يطرح من خلال البناء الفني المركب، ولأن الايحاء بفلسفة الكاتب غدا بديلا عن تقريرها وتقديمها بصورة مباشرة ، فإن الألوان المحلية الزاهية لم تعد بنفس الأهمية التي كانت بها من قبل، وحل محلها الاهتمام بتكثيف الواقع، والعناية بالقوالب التي تومىء بأكثر مما تتضمنه من دلالات محدودة .

وربما كان هذا هو التفسير المعقول لظاهرة أخرى يلمحها كل من يحاول النظر في مصير القصة المعاصرة ، ذلك أن القصة العربية القصيرة ، التي نشأت في حضن الواقعية وتربت على أكتافها ، قد انتهت إلى إحدى صورتين : القصة الواقعية الفكرية ، والقصة الفلسفية الرمزية، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الكتاب المحدثين يحاولون اشباع التجربة القصصية وتقديمها بصورة كلية مركبة ، وهم يتوسلون بالنثر إلى التقاط زوايا اجتماعية ونفسية شديدة التعقيد، ومن ثم ينتهون إلى قصص أشبه بالشعر، وما يبدأ كمحاولة للقبض على زمام الواقع الخارجي ينتهي في التحليل الأخير إلى صورة رمزية أو انطباعية ، على أن لهذا التطور ومظاهره حديثا آخر .

الهوامش

(١) انظر:. Gibb , H. A.R

Studies in contemporary Arabic Literature , Bulletin of the School of Oriental Studies , V III, 1929 , PP. 445 - 446 .

(٢) عباس محمود العقاد – الديوان – جـ ١ – القاهرة سنة ١٩٢١ – ص ٢ .

(٣) ابراهيم عبدالقادر المازني – المرجع السابق – ص ٤٩ .

(٤) أحمد حسن الزيات – في أصول الأدب – القاهرة سنة ١٩٣٥م – ص ١٦ .

(٥) الدكتور طه حسين : فصول في الأدب والنقد – المجموعة الكاملة – المجلد الخامس – بيروت سنة ١٩٧٣ – ص ٤١٤ .

(٦) انظر المرجع السابق – ص ٤٣٣ – ٤٣٤ .

(٧) توفيق الحكيم – زهرة العمرة – طبعة مكتبة الآداب (د.ت) – ص ٣٣ .

(٨) توفيق الحكيم – ياطالع الشجرة – مكتبة الآداب (د . ت) – ص ١٩ – ٢٠ .

(٩) يحى حقي – فجر القصة المصرية – المكتبة الثقافية – ٦ – ص ٧٦.

(١٠) عيسى عبيد – مقدمة مجموعته القصصية " احسان هانم " ص ٧ – ٨ .

(١١) السابق ص ٩ ، وانظر مزيدا من التحليل لمقدمة عيسى عبيد في : عباس خضر : القصة القصيرة في مصر – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة سنة ١٩٦٦ – ص ١٢٩ وما بعدها .

(١٢) اعتمدنا في هذه الدراسة على المؤلفات الكاملة لمحمد تيمور – جـ ١ – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة سنة ١٩٧١.

(١٣) المصدر السابق – ص ٢٥٢.

(١٤) السابق – ص ٤٧ .

(١٥) السابق – ص ٢٤٦ .

(١٦) المصدر نفسه .

(١٧) انظر : عيسى عبيد : ثريا - القاهرة سنة ١٩٢٢ ، وكذلك الأعمال المشار إليها عبر صفحات متفرقة من مجموعته " احسان هانم " الصادرة سنة ١٩٢١ .

(١٨) نشرت غالبية قصص مجموعته " سخرية الناي " في صحيفة الفجر في الفترة من يناير سنة ١٩٢٥، وحتى سبتمبر سنة ١٩٢٦.

(١٩) يحى حقي : مقدمة " سخرية الناي " لمحمود طاهر لاشين - القاهرة سنة ١٩٦٤ - ص: هـ - و .

(٢٠) انظر : سخرية الناي - ص ٣٧ .

(٢١) السابق - ص ٣٨ .

المراجع

(١) انظر: Gibb , H. A.R
Studies in contemporary Arabic Literatur ,, V III, 1929 , PP. 445 - 446 .

(٢) عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني - الديوان في النقد والأدب - مصر سنة ١٩٢١.

(٣) أحمد حسن الزيات - في أصول الأدب - القاهرة سنة ١٩٣٥.

(٤) د . طه حسين - فصول في الأدب والنقد - بيروت سنة ١٩٧٣.

(٥) توفيق الحكيم / زهرة العمر - مكتبة الآداب - مصر .

(٦) توفيق الحكيم / يا طالع الشجرة - مكتبة الآداب - مصر .

(٧) يحيى حقي / فجر القصة المصرية / المكتبة الثقافية العدد ٦ .

(٨) عيسى عبيد / مقدمة مجموعته القصصية : احسان هانم .

(٩) عباس خضر / القصة القصيرة في مصر - الدار القومية - القاهرة سنة ١٩٦٦.

(١٠) محمد تيمور / المؤلفات الكاملة - الهيئة المصرية العامة / القاهرة ١٩٧١.

(١١) عيسى عبيد / ثريا القاهرة ١٩٢٢.

(١٢) يحيى حقي / مقدمة سخرية الناي لمحمود طاهر لاشين - القاهرة سنة ١٩٦٤ .

النص والتناص



رجاء عيد

ولأنه - التناص - مصطلح شديد الحداثة ، فثمة تجادلات تتقارب وتتباعد، وثمة منظورات تتشابه وتتخالف ، ولكنها - في مجملها - تمد أبعاده لتضم إلى خارطته ما تشقق من مصطلحات ، وما توارث من مسميات ، وتفسح لها مجالات تتخلى فيه عن أحادية مفهوم وسلطوية مدلول ، وكأنه - التناص - الإناء الذي يتسع لآنية كثيرة .

ومن تحمس يصاحب الانبثاقة الأولى لمصطلح التناص والذي انطلق من لقطات خاطفة حوله، بحسبانه تقاطعا يتداخل في سياق النص المنتج حاملا صيغ نص أو نصوص سابقة تتشكل في سياقات متداخلة ، من ذلك السبيل توالت مداخلات منها مايرفق ويعتدل ، ومنها مايسرف ويغلو .

إن جذور المصطلح ، والذي عرف من منتصف الستينيات حين استخدمته ، ثم تخلت عنه - كما هو معرف - جوليا كرستيفا Julia kristeva له من جملة ملاحظ وتفسيرات سابقة ما يشكل خلفيته وما يكون ركيزته ، وله من بين مدارات نقدية متعددة ما تبني عليها ملامحه وتتضح معالمه .

لقد سبق الشكلانيون إلى مصطلح « التناص » والذي يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض والنص المعارَض ، فعلى حسبهم : ليس النص المعارَض إعادة إبداع ، أو كتابة على كتابة مماثلة ، فلكل نص خصائصه القارّة فيه .

فكلا النصين بينهما مفارق لاتسمح أن يحل أحدهما محل الآخر، فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أومتبادلين ، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته وشياته .

ومن ثم « فالمعارضة » تناص - وعلى حسب تودوروف - فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارَض ، فثمة تخالف وتفارق ، وثمة إضافات وحذوفات .

ومن توالي مقولات تتابع أصوله، ثم يتشكل مدلوله ، فإذا كنا نفكر - كما قيل - من داخل عالم تكلم ويتكلم من قبل ، وإذا استعرنا مقولة عربية قديمة : « لولا أن الكلام يعاد لنفد ، فإن النص - كما يسميه بارت - جولوجيا الكتابة ولعلنا نتذكر مفهوم « بارت» لذلك ، في جملته المشهورة : « موت المؤلف » فإنها مدخل ضروري لمفهوم «التناص» ، فالنص - من هذا السبيل - هو عدد من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه ، ومن ثم فهو - النص - ليس انعكاساً لخارجه أو مرآة لقائله ، وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلاحدود ، فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة - ومعاصرة - وتترافد عليه أنسقة وبنيات تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة أو محايثة .

وإذا لم ننس أثر الشكلانيين في احتضان جذور المصطلح فلاننسى أثر « باختين » أيضاً ، إن استخدامه مقولة « تداخل » السياقات، والتداخل « السيميائي » ، إنما يتماس مع مصطلح « التناص» عند كريستيفا ، والتناص - من مجمل إشاراتها - هو النقل لتعبيرات حالية أي معاصرة ، أو استخدامها من نصوص غير معاصرة ، ومن ثم فالتناص تحويل أو اقتطاع من نص إلى آخر .

وتدافعت تحمسات تالية ، لعل أبرزها القول بأنه مادام النص هو

جملة نصوص سابقة - أو محايثة . فلا معنى للبحث عن « موضوع » هذا النص ، وتعددت مقولات أخرى منها: كل نص هو إنتاج منتج، ومنها: كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر، وكل نص إنما هو محول من نص آخر .

ولا يكف سيل التحمس. ونكتفي بما يضم ما سبق ، وربما يتجاوزه في القول : إن قراءة نص كأنه إعادة لقراءة نصوص أخرى .

ومع ذلك كله فما زال المصطلح غائماً تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر ، ولم يستقر بعد كمصطلح نقدي يتملك حدوده وأبعاده ، وإنما أدى إلى مزيد من الإرباك .

ولعله يصح - هنا - الإشارة إلى ذلك الإرباك الذي يشير إليه مفهوم التناص : « .. وقد جاءت فكرة التناص لتربك كل أنواع الخطاطات الأبستمية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع الاختياري إلى التعبير « الكلامي » ومن المصدر إلى التأثير المتحقق، ومن الدليل إلى الإنجاز ... يواجه التناص بإشكالية التعددية وعدم التجانس، وأعتقد أن هذه الإشكالية ... هي أهي مسألة يمكن أن تعنينا في الأعوام القادمة ؟ » [1] .

إن إشكالية أخرى تتقدم الآن .

فعلى حسب « التفكيكية » ينفسح مفهوم « النص » ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية ، حيث تتضام أنواعها تحت عباءة « النص» ومن ثم فجميعها : نص متناص .

فالنص - من هذا المنظور - ليست له شيئية أو تشيؤ ذاتي ، وليست له خصوصية أو فرادة خاصة به ، وليس « النص » حاملاً « معنى» مقننا تفرزه اللغة فيه . فكل شيء رهن اللحظة التي تتحول إلى لحظات متناسخة ، على حسب « حالة» الاستجابة من ذات إلى ذات،

ومن ثم فالنص يتشكل على مدى زاوية النظر إليه ، وعلى حسب «رؤية» الناظر إليه في لحظة بعينها .

إن ذلك المنطلق في منظور « التفكيكية » للنص ، إنما هو نتاج منظور سابق أفرزته « البنيوية » في قسرها لمفهوم « التزامن » اللغوي عند سوسير - كما هو معروف - ومنه كان سبيل البنيوية لمحاصرة «النص» في بنيته اللغوية ، ومن ثم لاحدود واحدة ، وإنما تتعدد تلك الحدود ، وتختلف مساراتها . وتأتي التفكيكية - وقد مهد لها البنيويون - فترى - التفكيكية - أنه لا حدود أصلا ، وحتى نتفهم النص ،- على حسبهم - علينا تفكيكه لإعادة تركيبه ، ووفق شروط محدودة يمكن العكوف على سبر استراجيته الخطابية وحيث تنتفي - هنا - مقولة النص المغلق - عند البنويين - ليكون بديلها : النص المفتوح . فمن وجهة المنظور البنيوي يكون النص بنية مغلقة - كما هو معروف - بينما ينطلق مفهوم « التناص» من مفهوم « النص المنفتح ، وعليه فإن النص دائماً منفتح على نصوص أخرى معاصرة أوغير معاصرة والنص - من هنا - كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص آخر .

وهو - النص - انفتاح على واقع خارجي ، وتفاعل مع سياقه ، متجاوزا في ذلك حد البنيوية ، فالنص يتولد من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء ، وتعارض وتداخل ، وتوافق وتخالف .

إن تلك النصوص المتناصة مع نص بعينه تتملك حضورا لا يمكن تحاشيه ولايمكن نفيه . فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص، ولكنها - على حسب منشه - لا تظل منفصلة وسائبة ، وإنما تخضع لتحولات ومتحولات يتمثلها النص والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه أو محايثة له .

فتلك المتناصات - في إطار النص - ليست تجمعات مجانية ، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة . وإنما لها أثرها - وتأثيرها - في توجهات القراءة فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز أحادية واحدة ، ومن هنا فإن السمة الفارقة للنص المتناص أنه يتيح بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما تختلف مسافاتها الزمنية ، وذلك من خلال التواليات والدالات ، والتي تنفتح على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً وكأنها - بذلك - اختزال لخطاطة التشكيل الأدائي مما يتيح فضاءات تأويلية ، وكأن الملفوظات المتعددة في خطابات نصوص أخرى تتحول في النص المتناص إلى ملفوظ يجمع الكل في واحد .

* * *

ومع ذلك كله فإن وفرة من التحليلات للنص المتناص تلح على ظاهرة « المعارضة » حيث يكثر التجادل حولها ، ولعلنا نزعم أن ذلك التركيز سببه يسر استكشاف المتشابهات . وكأن « المعارضة » تقدم نفسها كمنجز جاهز ، في حين أن « التناص » يتجاوز - بالضرورة - جانب « المعارضة » والتي مازال التوجس قائماً بشأن تداخلها مع المصطلح: التناص .

أكان ما أشرنا إليه - السهولة واليسر - يؤكده الشعور بصعوبة اقتناص المتناصات في النصوص كما في القول التالي : « ... والنص الغائب عندما تعاد كتابته .. داخل نص من النصوص يخضع بالضرورة لعلاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحلات تمييز حدودها وتعيين نوعيتها الثابتة بصيغة دائمة » (٢) .

لعل - ما سبق - يحرضنا على استكشاف شروط نظنها محاذير واجبة تلزم استقراء المتناصات بين النص والمعارض والنص المعارَض .

من منطلق القناعة بأن أي تغير أو تغيير في الأداء اللغوي تكون له

خصوصية تتميز عن سواها، فإن ما اتفق على إدراجه تحت مصطلح «المعارضات الشعرية» يحتاج إلى إعادة نظر تخالف وسمه بالاحتذاء أو الاستنساخ. وإذا كان من مفهومات «التناص» أن كل نص إنما هو نتاج نصوص سابقة، فلعله من هذا السبيل نستطيع أن نتفارق عن تلك المفهومات المتوارثة، والتي ترى أن النص المعارض يظل مديناً للنص المعارَض فقد راد له الطريق وفتح له سبيل القول.

ولكن القضية ليست بهذه البساطة فليست الكلمات - بالطبع - هي نفس الكلمات، وبالتالي تحمل كل مفردة ما تتخالف به - ولو إلى حد ما - وبالمثل فإن تشكيل الصورة - حتى لو راعت حدود الصورة المعارضة - لن تكون هذه تلك ويمكن بمراجعة نماذج معينة مما يعرف بالمعارضات أن نلمح فيها بوضوح شديد أن التخالف يتجاوز التماثل، والتفارق يتعدى التوافق.

ولعله يساند ما ذكرناه ما نعرفه من مضمون ما يقوله «كروتشه» من أن أي نص له تشكله القار به، وأن جماله الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية، ومن ثم فأي بتر أو إضافة أو تحوير أو تبديل. إنما سينتج من ورائه شكل آخر، ويكون هذا «الشكل» الجديد له - الآن - جماليته المنفصلة عن الآخر - أو الأول - ومن ثم لا يجوز - على حسب كروتشه - مقارنة نص بنص أو موازنة عمل بعمل.

ومع وجاهة ما سبق فإننا نذكر بالمحاذير التي أشرنا إليها. ولعل من أهمها أنه ليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت «التناص» فكثيرة تلك المعارضات التي «تحتذي» إعجاباً واستحساناً أو «تستنسخ» ترويضاً للقول، ولعلنا نتذكر نماذج من معارضات «البارودي»، ولا ننسى «معارضات» حافظ إبراهيم، فجميع كل تلك المعارضات مستلب في الموروث الشعري، ومحاكاة لا غناء فيها.

إن مثل تلك « المعارضات » لا تشكل تناصاً ، لأن صاحبها يتعمد إعادة السمات الأسلوبية ، أو « الثيمات » الغرضية في نصه المعارِض، فإذا لم يكن في النص المتناص حذوفات وإضافات فلا قيمة له .

وهنا يصح ويصدق القول بأن « السياق » كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على « النص » ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة، ولو حدث هذا - وكثيراً ما يحدث - فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كتقليد مفضوح » (٣) .

بينما الأمر مختلف - إن لم يكن شديد الاختلاف - فيما يعرف - على سبيل المثال - بمعارضة « شوقي » لقصيدة « الحصري » المعروفة، ويمكن للناظر المتوسم ملاحظته مفارق لا يتسع المجال لذكرها . ويتضح التفارق والتخالف والتباين بين سينية « البحتري » وسينية « شوقي » بل ربما نزعم أنها - سينية شوقي - لها تميزها وفرادتها وخصوصيتها حتى ليستحيل نسبتها إلى مصطلح « المعارضة » .

وربما نزعم أن استكشاف المتناصات في « المعارضات » لا يمثل إضافة لها خطرها ، لسببين : أولهما ما أشرنا إليه - من قبل - بأنها تقدم نفسها كإنجاز لأفضل في اكتشافه ، وثانيهما أن التخالفات ستكشف عن وجهها لحظة المقابلة بين النصين : المعارِض والمعارَض، فإذا أضفنا إلى ذلك أن « التناص » قد يكون في مستوى الشكل التعبيري وقد يكون في « مضمون » نصين ، فإن «المعارضة » تضمن الجانبين. التعبيري والمضمون مما يتيح استكشاف المتناصات لحظة المقابلة بين النصين: المعارِض والمعارَض . ومع ذلك فهناك مفارقة بين النظر التراثي والمنظور المعاصر. إن المفهومات التراثية حول « المعارضة » وحول «السرقات» تصلبت رؤيتها حول « الأصل » ، وعلى « صاحب الفضل » وعلى « فضيلة السبق ، وبعده تنتهي مهمة الناقد التراثي، بينما يكون

مفهوم « التناص » أنه حضور لنصوص متعددة ، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية.

ولعله يصح عنا القول بضرورة (... الابتعاد عن الفهم السطحي الذي ينظر إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية ، تعزل مجمل هذه الظروف المؤدية حتما إلى الإقرار بعدم وجود أي تطابق بين النص المعارِض « بكسر الراء » والنص المعارَض « بفتح الراء »[٤]).

ومن ثم فإن تحليلاً متأنياً لما يعرف تحت مصطلح « السرقات » سيزيل ضبابا كثيفا تغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته ، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص ، وذلك التوجس الذي أفرز تلك التشققات المعروفة والتي تتشمم أي رائحة فيما عرف بالسرقة والمسخ والسلخ .. إلى تلك القائمة الطويلة والتي تتناسل أسماؤها من ناقد إلى آخر .

وفيما تعرضه - على عجل - لتلك الشذرات المتناصة لا نترصد شظاياها المتناثرة على ساحة النص المتناص ، لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق : السرقة ، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف . ومتعددة وكثيرة تلك التناصات والتي تحصل- من مصطلح التناص - على شهادة براءتها من تهمة السرقات ، ومع ذلك فربما نتقدم بملحظ أو ملاحظات موجزها أن تلك الشذرات تندرج تحت ما أشرنا إليه من قبل بحسبانها ترسبات مما تختزنه قراءات يتاح لها أن تطفو على سطح النص المتناص في لقطة خاطفة أو انبثاقة مفاجئة تستحضر نصا وتعيد تركيبه اللغوي، ومن ثم تتخالف إمكانات النص المتناص، مثلما تتباين قيمة تناصه ، فتتعدد مستوياته حسبما أشرنا

سابقاً . قد يكون التناص شذرة ملتقطة من ترسبات قراءة لنص سابق ، ولعلها انبثاقة أو لمحة تعبر اللاوعي إلى الوعي ، وهنا نذكر - مرة أخرى - بضرورة نفي المصطلح التراثي الباهت : السرقة ، وهذه الشذرة هي أدنى مراتب التناص إذا قبلنا انفتاح المصطلح حتى يشمل الجزئيات ، من نماذج تلك الفلذات التناصية :

يقول « أدونيس » :

.. وتقوم الصلاة

في رواق على النيل يسمع تسبيحته الفرات (٥)

ونتذكر قول « شوقي » :

كلما أنّ بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمانه

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح وأن نلتقي على أشجانه (٦)

ويقول « محمد أبو سنة » :

.. وإذا ضحكوا فكما ينفلق الصخر

لا أحد يقول حقيقته

.. فالكلمات هنا من جلد يتشقق

ينزف منها الدم (٧)

ولنتذكر قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور ومنها :

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب (٨)

ولننظر إلى بيت « شوقي » في قصيدته عن « أنس الوجود » :

شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون مازال عضا

مع بيت « محمود حسن إسماعيل» في قصيدته :« النهر الخالد».

شابت على أرضه الليالي وضيعت عمرها الجبال

* * *

إن مصطلحا تراثياً آخر قد يكون - في رأينا - ألصق بالتناص ، وهو - من هذا السبيل - يتجاوز مصطلحه القديم : التضمين ، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية . إن الاستدعاء - هنا - استدعاء قولي أو نصي - إن جاز التعبير - يتخذ مسارات تتعدد، ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها والتمكن من تلاصق الصوتين :(السابق واللاحق).

وقد يكون من مهامه توثيق دلالة ، أو تأكيد موقف، أو ترسيخ معنى ، أو لمؤازرة النص إما بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح ، أو يكون - من وجه آخر - رفضاً لمقولة ، أو نفياً لمعتقد، شريطة أن يكون التناص التضميني متشيئا في النسق الأدائي، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس كتلة لغوية فاصلة بين سابق النسق ولاحقه ولا يكون - كذلك - مجرد لصق ونتوءات تسترخي على سطح النص .

وهنا يتجلى عمل المحلل للنص ، فالتناص - هنا - حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية ، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع وإلى بصيرة وتبصر ، فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته ، ولا يدركها سوى القاريء المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة .

ومن ثم فمحلل النص لا يتوقف عند تبين المتناصات ولكنه

يستكشف كيفية انتقائها ومدى تلبسها وتلاحمها بالنص المتناص وتداخلها في نسيجه ، كما يحتاج محلل النص - كذلك - إلى خبرة بالروافد الخفية التي ترفد شكل النص المتناص ، والتي يمكن أن تتيح لقضية « التناص » قيمتها وشرعيتها ، فكل عنصر من عناصر النص المتناص يحمل دالة تنتظم في صورته الكلية ، مع ملاحظة أن هذا الانتظام ليس مماثلاً في عناصره لكل واحد منها ، وإنما جملة تلك العناصر تظل لها سلطة على النص كله.

إن انتزاع القول المضَّمن من سياقه كما في نماذج متعددة - تراثية ومعاصرة - لا يشكل تناصا له خطره ، حين يرد استشهاداً مجانيا ، أو تداعيا ذهنيا حيث يظل كلاهما لصقا إضافياً ، أو وشياً تزيينيا .

ويظل-كما أشرنا-قليل الخطر محدود القيمة،كما في قول أبي تمام:

درست صفائح كبدهم فكأنما ... أذكر من « أطلالا بسرقة ثهمد » .

ولعلنا نتذكر مطلع معلقة « طرفة » :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ولعل منه قول « شوقي » مضمنا شطراً من نونية « ابن زيدون»:

فآب من كرة الأيام لاعبنا ... وثاب من سنة الأحلام لاهينا

ولم ندع لليالي صافيا فدعت ... بأن نغص فقال الدهر آمينا) (٩)

ومثيله في « تضمين» قد يعلو درجة لتشابكه مع ما بعده ، مفيداً - على حسب السياق - من قول « كعب بن ربيعة » التالي والذي يرد عند الشاعر « رفعت سلام» :

خلا لك الجو فبيضي واصفري

ونقري ما شئت أن تنقري

إلى أن يرعوي العويل ، والصهيل كامن في الكهف حتى يشمر النسيان أشجاراً من الرماد الآسن (١٠) .

إن صورة أخرى ترد عند الشاعر نفسه لا تكون لصقا لنص قديم، وإنما يكون هذا النص القديم أشبه بموجة تحتضنها موجات أخرى ، حيث يتوحد صوته بصوت « الشنفرى » مرة وبصوت « عمرو بن كلثوم » أخرى، إن صوت الشاعر هنا يجسد غربته وسط قومه مثلما كان «الشنفرى» حين خلعه قومه - كما نعلم - وهو الشاعر يستعير - كذلك - صوت عمرو بن كلثوم في رؤية خاصة .

« .. فلي دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ... ألا هبي بصحنك فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام ولا تلوموني ولومي .. » (١١) .

ونتذكر - الآن - بيتي « الشنفرى » :

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط ذهلول وعرفاء جيئل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يعدل(١٢)

ومن ثم تتخالف - بالضرورة - قيمة هذا الشكل التناصي . وتتعدد - كما أشرنا - مهامه ، ومن ثم أثره وتأثيره ، فقد يرد سلبا ونفيا لحكمة قولية في نص قديم ، ويعمد الشاعر - هنا إلى نقضها بما يوائم سياق نصه كما في قصيدة « اعترافات » للشاعر محمد الفيتوري ، ومنها :

.. وأحس بشيء مصلوب
ينزع أطرافي المصلوبة
ويغوص بصدري كالسكين

« دع المقادير تجري في أعنتها

ولا تبيتن إلا خالي البال»

ويحي من هول الأكذوبة

ويحي وأنا شفتا شعبي أنا عيناه

كيف تناسيت ضحاياه ؟ (١٣)

ومثيله تحوير يتناص مع بيتين لشوقي ، وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفي، ومن خلال هذا التحوير ينبثق نقيض موجع يكشف حالة وحالات من السخرية الأليمة لما نحن فيه .

يقول : أمل دنقل :

١ - جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله ثرانا الأجنبي

٢ - وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني لمجلس الأمن نفسي

٣ - هكذا أضحى التنائي بديلا من تدانينا

وتناوبنا شريداً وأسيراً وقتيلا (١٤)

ومثيله تحوير يتناص مع معلقة « عمرو بن كلثوم » يشي - كذلك- بالأسى لما أصبحنا بعد أن كنا . يقول : مهدي بندق :

ألا هي بصحنك فاصبحينا

....

ألسنا التاركين لما طلبنا

وأنا الأخذون لما ابتلينا

ونسقي الغير ماء الأهل صفوا

ونشرب أهلنا كدرا وطينا (١٥)

وكما في قصيدة « مشاهدات في مدينة تاريخية» للشاعر « أحمد عنتر» :

حيث يحور كلمة « الناي » من قصيدة « جبران خليل جبران» لتتواءم مع سياق قصيدته :

... لا تردد خلف هذا العالم الأخرس عذب الأغنيات

وإذا شئت نشيدا :

« أعطني النا .. ر وغنّ

نغما غير القديم

ما يرد الناي عني

والدنا حولي جحيم ؟ (١٦)

وقد يكون موافقة وتأكيد مقولة ، كما في قصيدة « ياقوت العرش» للشاعر : محمد الفيتوري حيث « يستلهم» دلالة بيت «المتنبي»:

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء

يقول :

.. صدقني

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست هاتيك الراحة (١٧)

(لاحظ ركاكة الأداء وتكرار أسماء الإشارة مع ثقلها : (هاتيك) والضمير : هم)

ولعله من المناسب الإشارة إلى تماسك الصورة نفسها في قول شوقي:

والناس صنفان : موتى في حياتهم وآخرون ببطن الأرض أحيـاء

وهذه صورة - من صور - جديدة متجددة ، تتمكن من الانفلات من رتابة الاستخدام ، والانعتاق من مشابه الاستدعاء . لعلنا نتذكر قصيدة "البحتري" في صراعه مع الذئب - على حسبه - وقصيدته - كما نعلم - تنكفيء على مضمونها الأحادي ولا تتجاوزه إلى سواه . بينما تتمكن القصيدة المعاصرة : "صراع صوري بين البحتري والذئب" - بدءا من عنوانها - من استشفاف تقارن ضمني ، يختصر مسافة التفارق الزمني، وفيما يتلبس الماضي بالحاضر - أو الحاضر بالماضي - يتشكل نص فوق النص ، ويتمكن - بواسطته - من ابتناء تماثل من اللاتماثل ، واجتلاء تشابه من اللاتشابه . ومن ابتثاث شذرات تضمينية من البطولة القديمة - المدعاة - يتجسد قرينها - أو قسيمها - المعاصر ، ويتوحد - كلاهما - في آنية متزامنة ، تختزل في ديمومتها فلذات تحاورية ، تشي بزيف البطلين - إن كان ثمة بطولة - حيث يتعرى زيفها في المختتم :

- رويدك

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدو

ولعله يحسن اجتزاء أبيات من قصيدة " البحتري " ؛ لتتضح مهارة التقارن - بين بطولته المدّعاة - وبين توظيفها المعاصر ، حيث تلعب القصيدة - هنا - على مستويين متداخلين ، يتشاكل - من خلالهما - الوجهان ، ويتلابس البطلان :

.. عوى ثم أقعي وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجزته خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينقض والليل مسود
فما أزداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
فأتبعتها أخرى فأحللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد
فخرَّ وقد أوردته منهل الردى على ظمأ لو أنه عذُب الورد
وقمت فجمعت الحصى واشتويته عليه وللرمضاء من تحته وقد(١٨)

تبتدئ القصيدة - هنا - باختزال شذرات تختصر تساؤلات عما تخلف من هزيمة " البطل " - المعاصر - فيما سمي - تقولا أيضاً - بالنكسة :

رحماك يا أبا عبيدة
أفرطت في توعد الذئب
حينما انصهرت في توهج الرجولة
وفجأة .
سقطت كومة من الهشيم
عند ومضة المفاجأة
دم وخوذة
وجثة على الثرى مهرأة
فكيف كان ذاك ؟ (١٩)

إن بساطة التساؤل الممرور - والساخر - : " فكيف كان ذاك "، وملامسته للغة الحياة اليومية ، لعله الشكل الأدائي - الممكن - للتعبير عن دهشة الفجيعة وخيبة المرتجى ، ويكون قسيمه - في دلالته - ما يرد في تساؤل " البطل " نفسه ، فهو - كما يلي - يشي بافتقاد حنكة أو حكمة ، وانعدام بصر أو بصيرة :

- ملئت - لست أدري كيف - بالبطولة

ويتداخل الصوتان، حين يتلبس " التضمين " - من قصيدة البحتري- بصوت " البطل " المعاصر :

وحين همَّ الذئب بافتراسي

هممت بالمناوأة

(عوى ثم أقعي فارتجزت)

فلم يخف

(وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد)

إلى أن طوتني

حسب هذا الذي ترى

(لنلحظ أثر " البتر " في جملة : إلى أن طوتني) وما له من أثر فني ، كأن انقطاع الصوت - أو بقية الجملة - إيماء رهيف لمعاني متعددة، يشير إليها ما يليها : " حسب هذا الذي ترى

ويعود " صوت الشاعر - في المختتم - أشبه بنوح " الكورس " في المأساة اليونانية القديمة :

- أما كان أجدى لو غنيت عن الرجز.

وأعددت حد السيف والهول يشتد

ولكن مأساة جديدة تتشكل في رد فاجع بليد ومتبلد :

- رويدك .

إن القول - ليس الفعل - في دمنا يشدو

لقد أجمل المأساة شاعر آخر في جملة كنصل سكين أو كحد سيف في قوله :

" وحاربت بدلا منا الأناشيد [٢٠] .

* * *

وليست قيمة « التناص » - كمنهج تحليلي - مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة : (المعارضة - التضمين - السرقة)، وإنما ينفسح - التناص - لما هو أرحب من محدودية ابتناء نص على نص، فمن مجالاته المقترحة العكوف على مقاربة تحليلية لتماهي التحولات .. مسار التبادلات ، وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق .

فالنص المتناص يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى ، فقد تكون علاقة تحويل أو تقاطع أو تبديل أو اختراق .

إن محلل النص المتناص يغامر وسط أدغال من التمثلات والامتصاصات لنصوص قد تنبثق من نص مركزي ، ربما يمكن العثور عليه، وربما لانجد في النص المتناص استدعاء لنص محدد ، وإنما نتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايثة .

فأي نص ما لا يخلو من عناصر نصية أخرى ، ولا يوجد نص ينفصل تماماً عن نصوص أخرى . إن دائرة ممتدة تنتصب في كون زمني منفسح تتجمع في محورها وما بين محورها كل النصوص المنتجة ، وهذه الدائرة ذات طبيعة معقدة ، لا يمكن ببساطة - أو سهولة - أن نحدد ذلك التداخل ، من خلال تقنين صارم لتلك العلاقة بين نص وسواه . فالمغايرة اللغوية وتخالف التشكيلات الأدائية تتفارق - بالضرورة - مع النص المتناص . إن تاريخية غير معلومة - أحيانا - تظل تذكرنا بأن نصا لانعرفه يفرض ذاكرته النصية على نص أو نصوص أخرى .

ولا مشاحة في أن إضافة لتحليل النصوص سوف تنبثق من خلال انفساح مجال التناص ، وذلك حين نتتبع - إضافة لما سبق - متعرجات

الشكل التعبيري والتصويري ، ومختلف الخطابات وقرابة الأجناس الأدبية واقتراض بعضها من بعضها الآخر .

ولعله منها - كذلك - مراقبة النص القابع على مفترق دروب نصوص أخرى ، ويمكن لمحلل النص المتناص مقارنة النص الحاضر بالنص الغائب ، وقد ينفسح التناص حين يضم النص المنتج في مداره أعداداً من حقول المعارف أو الإبداعات الإنسانية .

ويمكن أن ينصاف تناص لنصين للشاعر نفسه ، فكلاهما من مدار إبداعي واحد ومن ملكة تصويرية واحدة ومع ذلك فقد يتنافسان في جلال وبهاء . وقد يشحب أحدهما عن الآخر .

ولعله - من هذا السبيل - تلك الأبيات المعروفة من قصيدة «شوقي» عن « أنس الوجود » ومالها من فخامة وجلال ، وما تنفرد به من بهاء وجمال ، ومنها :

.. رب نقش كأنما نفض الصانع منه اليدين بالأمس نفضا

و« دهان » كلامع الزيت مرت أعصر بالسراج والزيت وضا

و « خطوط » كأنها هدب ريم حسنت صنعة وطولا وعرضا.

ولننظر إلى صورتها الشاحبة والتي ترد في حديثه عن « وادي الملوك » في قصيدته : « تمثال نهضة مصر » :

.. ويسمع ثم بوادي الملوك	ملوك الديار وأقيالها
وكل مخلدة في الدمى	هنالك لم تحص أحوالها
عليها من الوحي ديباجة	ألح عليها الزمان فما ازدالها
.. وما الفن إلا الصريح الجميل	إذا خالط النفس أوحى لها (٢١)

ومن هنا نشير إلى خطورة تتربص بالتناص إذا كان بين نصين

للشاعر نفسه وإن سؤالا مرجأ نؤجله - قليلا - حول « قيمة » مثل هذا التناص . إن مثل هذا التناص لا يضيف سوى تكرارية لا تتفرد بسمات مفارقة ولا تتملك جماليات فارقة ، وربما يكون مسوغه - فقط - تسلط فكرة بعينها أو قناعة ذهنية بمضمونها .

ولنلحظ هذه الأسطر من نصين مختلفين للشاعر محمد أبو سنة : يقول في قصيدته : « الأكذوبة بين الشفتين » :

الكذب مقابر
اختنقت فيها الأرواح
.. منذ كسونا الصدق جميع الأزياء
منذ أقمنا منفانا في الكلمات الجوفاء
.. من يفتح باب الصدق المغلق (٢٢)

ولنقارن ما سبق بقوله في قصيدته : « غزاة مدينتنا »

حين فقدنا صدق القلب
حين تعلمنا أن نتقن أدواراً عدة
في فصل واحد (٢٣)

ولعل سؤالنا المرجأ يتشكل في استفهام أكبر حين نقارن - هذه المرة - بين نصين للشاعر نفسه - كذلك - ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر « صلاح عبدالصبور » .

إن نصي أبي سنة يتناصان في تشكيل صورة الحب الذي مات والذي يعادله : « الطفل الميت » :

يقول في قصيدته : الدمعة والسيف :

.. نتذكر خدعتنا

في حب مات
في طفل ما أنجبناه
في وجه قابلناه وتاه
في لحن غنيناه
.. أن يصبح هذا الحب لقيطا
طفلا ينكره أهلوه (٢٤)

ولنلحظ - الآن - هذه الأسطر من قصيدته :

« أنا وأنت المذنبان » وكأننا - الآن - نقرأ قصيدة « طفل » لصلاح عبد الصبور - كما سيلي - :

يقول أبو سنة :
دعيه في الكفن
ممداً على أريكة العذاب
فها هنا ولد
وها هنا انتهى
.. دعي غرامنا يلوذ بالختام
سأبتني ضريحه من المحار والذهب
.. ما أفدح المصاب
لكنني كفكفت عبرة تجول في الجفون
.. لا تكشفي عن جسمه الذي تصيح فوقه الدماء
من بدء عمره مضى إلى الختام
.. أنا وأنت المذنبان
لكننا سقناه ساحة الإعدام (٢٥)

ونجتزيء من قصيدة « طفل » متناصاتها فيما أوردناه ولا يتضح المجال لتبيان المفارق الفنية وهي للناظر المتوسم لها - عند صلاح عبد الصبور - بهاء وجلال :

قولي أمات ؟

جسيه جسي وجنتيه

.. أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

.. لا تلمسيه

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسيه

أسكنته صدري فنام

وسدته قلبي الكسير

وسقيت مدفنه دمي

وجعلت حائطه الضلوع

وأنرت من هدبي الشموع

ليزوره عمري الظمي (٢٦)

إن نصي أبي سنة السابقين يفتقدان الكشافة الفنية والصياغة

الشعرية وهما غائصان في تخاطب ذهني وكأنهما مسرد تحاوري تغتاله المباشرة والنثرية ويكاد في بعض أسطره يكون محاذاة ومحاكاة بل إنه - كما هو واضح - يفتقد التشكيل الرمزي والذي يكون التشخيص عماده - عند صلاح عبد الصبور - ولنتذكر قصيدته الأخرى والتي عنوانها: طفلنا العائد إلينا، والتي تكتمل بها دائرة حب ضاع ثم تجدد وعاد، وهنا يرد سؤالنا المرجأ: ما قيمة التناص هنا ؟

ولا يعني - ما سبق - أن تناص للشاعر مع نص أو نصوص له يتعرض لخطورة التكرار الباهت. نعرض لنصين آخرين لشوقي، يخلص أولهما للحديث عن أبي الهول في قصيدته المشهورة، بينما يرد الحديث عن أبي الهول في نصه الآخر عرضا في قصيدته « تمثال نهضة مصر ».. وكلاهما له سموق ونضارة، وله فرادة ودلالة، ومن بين التشابه تنبثق شذرات تتباين وفلذات تتخالف ليكون لها حضور شعري متمايز.

ينضاف إلى ماذكرناه ما يرد في سينية شوقي - عرضا أيضاً - عن أبي الهول :

.. فيالدة الدهر لا الدهر شب ولا أنت جاوزت حد الصغر

إلام ركوبك متن الرمال ... لطي الأصيل وجوب السحر

تسافر منتقلا في القرون ... فأيان تلقي غبار السفر

كأنك صاحب رمل يري ... خبايا الغيوب خلال السطر(٢٧)

ويقول في نصه الآخر :

وقد جاب في سكرات الكرى ... عروض الليالي وأطوالها

وألقى على الرمل أرواقه ... وأرسى على الأرض أثقالها

يخال لإطراقه في الرمال ... سطيح العصور ورمالها(٢٨)

يتضح - فيما سبق - ما يضيفه مصطلح « التناص » إلى تقييم ما يتملكه الشعر - والشاعر - من اقتدار على توليد تصوير من التصوير وابتداع تعبير من التعبير ، وكلاهما يبتث في تشكيل منفرد ومتفرد ، وفي تركيب جديد ومتجدد .

إن نص شوقي والذي يخلص - كما أشرنا - « إلى أبي الهول » يتناص معه نص للشاعر « محمد أبو سنة » ويكون عنوانه « سؤال إلى أبي الهول ، ويعتمد - إيقاعيا - على بحر « المتقارب » مثلما يكون نص « شوقي » وليست هذه هي القضية . وإنما يهمنا مراقبة تلك التناصات، والتي لا تعني تماثل التجربة أو توازي الفكرة أو تناظر الرؤية، فنص شوقي - كما هو معروف - له رؤيته ومنظوره ، وله - في صياغته وتكوينه - جماله وجمالياته ، في حين أن المنظور الشعري -عند أبي سنة - يتباين ويتفارق مما يرسخ تباعد المصطلح : تناص » عن كونه محاكاة واستنساخا ، إن نص أبي سنة موظف لقضية تشغل وجدان الشاعر ولعلها تتضح فيما نلتقطه من تلك الأسطر من قصيدته :

.. يقولون : إنك تلبس أقنعة

من أشعة شمس الملوك

وتسقط في الليل في بترك المرمري

وتجمع حولك .. كل المنادين بالعدل

كل الذين يغوصون في الدمع

يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع (٢٩)

ونشير - كذلك - إلى فلذات تناصية أخرى ، مع ما يرد عن أبي الهول » في نصوص « شوقي الثلاثة » :

« شوقي » :

- فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع القيام سليب البصر

- ركبت صيد المقادير عينيه لنقد ومخلبيه لفرس
فأصابت به الممالك كسرى و«هرقلا» والعبقري الفرنسي
دول كالرجال مرتهنات بقيام من الجدود وتعس (٣٠)

« أبو سنة » :

- أعاصفة أم دموع . تظلل عينيك
يقولون : إنك تقضي لياليك
تحت الجدار تقص الحكايا
تثرثر حول الغزاة الذين انتهوا في التراب

« شوقي » :

- وسرك في حجبه كلما أطلت عليه الظنون استتر
كأنك صاحب رمل يرى خبايا الغيوب خلال السطر

« أبو سنة » :

وهل أسكنتك سيوف الغزاة
أم الصمت يابك للفهم
.. وتتركنا للسؤال المحير

« شوقي » :

فحدث فقد يهتدى بالحديث وخَبرٌ فقد يؤتسى بالخبر
خبأت لقومك ما يستقون ولا يخبأ العذب مثل الحجر

« أبوسنة »

فهل أنت تصمت كي تتكلم

عمًا تبوح به الأرض للبذرة النابتة

.. يقولون : إنك تصمت حتى يجيء الجواب السديد

عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة

لهذا السؤال المحير :

« هل سيجيء الزمان السعيد »

ولعل صورة التناص تبدو أشمل وأفسح بين قصيدة « النيل» لشوقي [٣١] وقصيدة « في محراب النيل » [٣٢] للشاعر السوداني «التيجاني يوسف بشير» .

ونجتزيء تناصات تتشكل في محورين : بينهما مداخلات

أ – المحور الأول : (ملمح أسطوري يوظف لخلود النيل)

– « شوقي » :

من أي عهد في القرى تتدفق وبأي كفّ في المدائن تغدق

ومن السماء نزلت أم فجرت من عليا الجنان جداولا تترقرق

– « التيجاني » :

أنت يا نيل يا سليل الفراديس نبيل موفق في مسابك

حضنتك الأملاك في جنة الخلد ورفت على وضيء عبابك

فتحدرت في الزمان وأفرغت على الشرق جنة من رضابك

مخرتك القرون تشمر عن ساق بعيد الخطى قوي السنابك

ب – المحور الثاني : (فضل النيل)

– « شوقي » :

أتت الدهور عليك مهدك مترع وحياضك الشرق الشهية دفق

تسقي وتطعم لا إناؤك ضائق   بالواردين ولاخوانك ينفق
يتقبل الوادي الحيـاة كريمـة   من راحتيك عميقة تتدفق

- « التيجاني » :

فتحدرت في الزمـان وأفرغت   على الشـرق جنـة مـن رضابـك
وحروف ريانة في اسمك النيل   ونـعمي موفـورة فـي جنـابـك
فكأن القلـوب مما استمـدت   منك سكري مسحورة من شرابك

فنص « التيجاني » المتناص مع قصيدة « شوقي» المشهورة، ليس إعادة لما قيل ، وإنما يتشكل في تكوين إبداعي مفارق من خلال مكونات السياق .

ومن ثم فإن مراقبة تحولات نص « شوقي » في النص المتناص - عند التيجاني - تتم من غير محاولة - لا غناء فيها - للقبض على فلذاتها لاكتشاف أصولها الأولى ، وإنما لاستكشاف جمالية تناصها، ومستوى إعادة تشكيلها وما تتملكه من خصوصية إبداعية .

ونشير - في المختتم - إلى حقل تناصي له سماته الفارقة ، والتي تعبر به من جنسه الأدبي إلى جنس أدبي آخر ، ولعله - بذلك - له ثراء وإثراء ، حيث تتعدد- كذلك - مناحيه وتختلف مراميه . ونعني تلك التناصات الشعرية التي تتناص مع « خطابات » أخرى ، قد تكون «صوفية» وقد تكون « حكيا رمزيا » أو إنشاءات قولية فيما يعرف بالمقامات.

إن تلك التناصات تلعب على مستوى أسلوبية النص التاريخي وأسلوبية معاصرة ، حيث يزيح النص - هنا - سلطوية لغة النص القديم، فتدمج الزمنيتان وتتشاكل اللغتان - ومن ثم لا نشعر بنتوءات أسلوبية مع تفارق - بالضرورة - يتيح توظيفا جديداً .

وتتعدد أنماط وأشكال من تلك التناصات ، ونكتفي بلمحة خاطفة لمن يود متابعتها واستقصاءها مذكرين بأن تلك التناصات تحتاج إلى أناة في التأويل أو التحليل ، وإلى خبرة منفتحة ومنفسحة ، فبعض منها يشير إلى النص المركزي الذي يتناص معه ، فيما يشبه شاهداً وشهادة، بينما لا يشير غيرها فيما يشبه تمثلا وتشبعا بنص ما، وكأن - هذا التمثل والتشبع - يشهد - الآن - لحظة ميلاد جديد ، ينتسب فيه النص المتناص إلى زمنية ماضوية ومحايثة .

تتقدم قصيدة « الطائر الخشبي » للشاعر : حسب الشيخ جعفر، مقدمة مقتبسة من « رابعة العدوية » في وجدها الصوفي ، في ذهولها وغيبتها ودهشتها، ثم تكون أبيات الشاعر - بعدها - تحويراً لذهوله الخاص، وتوتراته الباطنة وحيث تتغيم الأشياء، في هذا العمار الكوني مشيراً إلى «موقف» الشاعرين أبي نواس وأبي العلاء كذلك. ونعرض - الآن - لمقدمته، ثم نصه المتناص معها:

« وكيف تصف شيئا أنت في حضرته غائب

وبوجوده ذائب

وبشهوده ذاهب ، وبصحوك منه سكران

وبفراغك منه ملآن

فما ثم إلا دهشة دائمة

وحيرة لازمة

وقلوب هائمة

« رابعة العدوية»

ويقول في قصيدته :

لو أنني مثل أبي العلاء
أعرف كيف أمسك الفؤاد
كالثور من قرنيه ، أو يرتشف الهناء
من قهوة الهموم والسهاد
تضيء لي حنيني
جوهرة اليقين
في جرة مكسورة ....
لو أن قلبي قشة في الريح
تأخذه مني فأستريح (٣٣)

ونعلم المحتوى الرمزي في كتاب « كليلة ودمنة » ، وندرك الحكى الموظف لتلك الدلالات الرمزية فيما يسرده « بيدبا » الحكيم عن عالم الحيوان، تنبيها وتلمحيا وإيماء وتلويحا، حتى لا يتنكب الملك « دبشليم» سواء السبيل .

إن نصا شعريا طويلا يتناص مع مجمل دلالات « كليلة ودمنة» ليتحول إلى رؤية جديدة ، تبين عن « موقف» الشاعر، كما يشير عنوان قصيدته « سقوط دبشليم » ، وتتولى المقدمة التي تتناص - أسلوبيا - مع أسلوبية تراثية (تفسر السبب والمسبب) وكأن الشاعر يبث تماهيا لغويا يستحضر الماضي متلبسا بالحاضر.

تقول مقدمته : « وإنك أيها الطالع السعيد جده .. الطالع كوكب سعده ، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم .. فلم تقم في ذلك بحق ما

يجب عليك ، بل طغيت وبغيت وعنوت ، وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة ، وعظمت منك البلية) .

ونكتفي بالإشارة السريعة إلى تنوع مقاطعها فمن مفتتحها نلحظ التناص في أسلوب الحكي :

- وقال بيدبا :

اللصوص اقتحموا حواجز الميناء

وتتوالى مقطوعات تحاورية بين « دبشليم » و« بيدبا » :

- أخائف أنت ؟

وهب دبشليم مغضبا .

أو طلب الرأي والمشورة :

- بأي سيف أقهر الطغيان ؟

قال بيدبا :

- بسيف الضعفاء كلهم

وتتشكل من بين ذلك كله رؤية « الشاعر » و«موقفه » كما في ابتداعه رمز « الديناصور » من سياق مقطوعته التالية، حيث يتلبس صوت الشاعر بصوت الحكيم « بيدبا » ونكتفي بأسطر منها حيث تتوظف في دلالة معاصرة ، لاتخفى :

أكتب عن عصرك

عصر الغضب الميت عصر الضحك المقهور

عصرك يا مولاي

حيث تركض الخيول في القماقم

وتسكن الغربان في العمائم

حيث يهب فجأة من ظلمة العصور

الديناصور (٣٤)

إن نصوصا عديدة ومتعددة تنحو سبيل « التناص» وتتماهى في شكول وأشكال متغايرة ، وإن وفرة من المصاحبات النصية تتجلى في خطابات لها تنوع وتفرد ،كما لها تفارق وتخالف ، ولكل جمالياته المستكنة في تناسخ مدلولاتها وفاعلية تناصاتها وتحتاج - كما أشرنا من قبل - إلى تحليل أنماطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما يختفي تحت سطحها اللغوي بين نص - أو نصوص - تتناص معه .



الهوامش

(١) د. أحمد المديني « في أصول الخطاب النقدي الجديد » ، بغداد ، ١٩٨٩، ص ١١٣
(٢) محمد بنيس « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٩ ، ص٢٧٦ .
(٣) د . عبدالله الغذامي « الخطيئة والتكفير » جدة ١٩٨٥ ، ص ٩ .
(٤) مرجع سابق ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٧٧.
(٥) « التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار » ، لبنان ، صيدا ، ١٩٦٥، ص١٨.
(٦) ديوانه ، ج٢ ، ص ٢٤٣ .
(٧) الأعمال الشعرية ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٦٢.
(٨) « الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٩ .
(٩) ديوانه ، ج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٣ .
(١٠) « إشراقات رفعت سلام » القاهرة ،ص ٩٩.
(١١) السابق ، ص ٦٥.
(١٢) ديوان الشنفرى ، بيروت ، ص ٩٦.
(١٣) ديوانه ، المجلد الأول ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣.
(١٤) الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ص ٨٥ .
(١٥) انظر « لغة الشعر » رجاء عيد ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨.
(١٦) ديوانه « مأساة الوجه الثالث » بغداد ، ١٩٨٨، ص ١٧٩ .
(١٧) مرجع سابق ، ص٥٠٥ .
(١٨) ديوانه ، المجلد الثاني ، ت . حسن كامل الصيرفي ، ط٢ ، القاهرة ، ص ٧٤٤.
(١٩) « أحمد عنتر » ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .
(٢٠) مرجع سابق ، ص ٥٧ .
(٢١) مرجع سابق ، ص ١٨٤ .
(٢٢) مرجع سابق ، ص ٤٣٦.

(٢٣) السابق ، ص ٤٧٤ .
(٢٤) السابق ، ص ٥٥٠
(٢٥) السابق ، ص ٣٦١ .
(٢٦) مرجع سابق ، ص ٥٧ .
(٢٧) مرجع سابق ، ص ١٣٣ .
(٢٨) السابق ، ص ١٨٤.
(٢٩) مرجع سابق ، ص ١٠٦.
(٣٠) مرجع سابق ، ص ٥٦.
(٣١) مرجع سابق ، ص ٧٨.
(٣٢) ديوانه « إشراقة » ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣.
(٣٣) الأعمال الشعرية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
(٣٤) مرجع سابق ، ص ٥٢٠.



نظرة على

أعمال الدكتور سعيد حسين منصور

حول النثر العربي القديم

محمد سليمان السديس

١ - القيم الخلقية في الخطابة العربية :

استهل الدكتور سعيد حسين منصور هذا الكتاب بمقدمة لا يعبر عنوانها، وهو (في الشعر الجاهلي)، عن مضمونها وهو الموازنة بين مكانة الشاعر ومكانة الخطيب في العصر الجاهلي ، وهي موازنة جيدة. وقد مال لسان ميزانها لصالح الخطيب ، وذلك لكثرة الشعر والشعراء، ولامتهان الشعراء أنفسهم بمدح من هبَّ ودَرَجَ تكسبا ورغبة فيما في يده من حطام الدنيا ، لا عن اقتناع وإعجاب ، فسكبوا ماء أوجههم عند السوقة ، وهو أمر صان الخطباء ، وأكثرهم من علية القوم ، وجوهَهَمْ منه.

درس الدكتور سعيد منصور نماذج من الخطب والوصايا العربية القديمة درساً علميا فيه تأمل واستقراء وتحليل وسبر لغور النصوص، فخرج بأمور ربما كان بعضها غير غريب على المتخصصين، لأن النصوص نفسها والبيئة التي نبعت فيها مألوفة الألفة كلَّها لديهم، من هنا كانت الدراسة أشق على الدكتور منصور والإتيان منها بجديد أعسر.

وجد المؤلف بروز قيم **العصبية الجاهلية** في خطب العصر الجاهلي، كما هو متوقع بالإضافة إلى قيم المروءة وآدابها .

وحين امتزجت الخطابة بالدين وأضحت ساعية في خدمته في عصر النبي صلى الله عليه وسلم وصدر الإسلام ، تميزت ، كما دلت عليه النصوص وكما هو معروف نوعا ما ، بالإلحاح الشديد على فكرتين هما

التقوى والأخوة بالإضافة إلى **أدب الجهاد، والآداب التي تنظم العلاقة بين الأمة والحاكم**.

ويجد المؤلف الفاضل تبلور أدب الطاعة في العصر الأموي، ويقابله فشو القول في معنى الحق في هذا العصر سواء في الخطابة الصادرة عن أحزاب المعارضة أوالخطابة الرسمية.

واستبان فشو أخلاق الجهاد في موضوعات خطب الخوارج، وهو جهاد، وإن اتسم بالمثالية الخلقية التي دعوا إليها، فلم يك فيه من روح الجهاد الحقيقي إلا اسمه ومظهره، كما قال المؤلف (ص ٢٨٣).

ووجد المؤلف في هذا العصر فشو معان تدعو جميعها **إلى ضبط النفس وجهادها** في الخطب والوصايا.

وفي العصر العباسي شاع الحديث عن الصلاح، وبدايته **هي رجعة الحق إلى** نصابه بتولي العباسيين الحكم. كما شاعت فكرة الدعوة **إلى تطبيق واجب الأمر** بالمعروف والنهي عن المنكر تعبيرا عن الشعور بالمسؤولية الخلقية.

والكتاب محكم البناء، قوي الأسلوب، رصين العبارات. دقيق في كل شيء من ضبط للألفاظ، وحسن استخدام لها، وتجنب للخطأ بمختلف أنواعه، إلى استخدام المصادر وتوثيق النصوص، دقة جالبة لسرور القارئ وغبطته. مع روح علمية وتحر للأمانة سائدين في البحث كله.

وإن كان لابد من إبداء ملحوظات فهي مايلي :

أ – ص ١٣ قال المؤلف : " **أجمع الباحثون على الشك في نصوص الخطب التي تنسب إلى العصر الجاهلي ...**" ! وأرى أن الأولى تحاشي الحديث عن (إجماع) حول هذا الشأن لأنه لا إجماع. أما وقد ذكر المؤلف الفاضل الإجماع، فكان يحسن به سرد أسماء عدد من المصادر التي

تسند ما ذهب إليه ، وعدم الاكتفاء بمرجع واحد حديث (في الأدب الجاهلي لطه حسين) .

ب - قال المؤلف ص ٢٥ س ٧ : " ولكن قليلا ما كان يحدث هذا " أي (إدراك المعتدي قبل اعتدائه ما سيؤول إليه أمره حين يؤخذ بالثأر). وعندي أن من لم يعتدوا خوفا من أن يُقْتَلُوا ثأراً أكثر ممن لم يبالوا بالقتل.

ج - يلاحظ أن المؤلف أدخل الوصايا في دراسته كما في وصية أبي بكر لخالد بن الوليد ، ووصيته ليزيد بن أبي سفيان ص ٨٥، ووصية عمر لسعد بن أبي وقاص ص ص ٨٧ - ٨٩ ، ووصايا أخر لعمر ص ١١٣، ١١٤ وغيرها . فلو كان اسم الكتاب (القيم الخلقية في الوصايا والخطب العربية) لكان أدق وأشمل للمضمون .

د - لا يشرح المؤلف الفاضل معاني الغريب ومنه : خضاخضها ص ٢٥ - بحبوحة كبشها ص ٢٥ - نسْعة : قصْرَته ، سخيمة ص ٢٧ - العَشْمَثَان ص ٢٩ - الثأي - الأليلة ، تقضب ص ٣٠ - جَدْبَةٌ ص ٣١ - المستميد ص ٣٨ - السَّنَةُ الشَّيَاح ص ٤٠ - جَمَلٌ أنِفٌ ص ١٠٦ وغيرها كثير .

هـ - ص ١٠٣ وردت في خطبتــه لأبي بكر جـملة أتوقع أن تكون مدسوسة، ولم يقف عندها المؤلف ويحاول التثبت أو التعليق هي (ألا وإن لي شيطانا يعتريني ، فإذا أتاني فاجتنبوني)، والمعنى الذي ذكره المؤلف (أنه ربما غضب وعلى الناس اجتنابه إذ ذاك) جيد إذا قبلنا الجملة ، لكنَّ في النفس منها شيئاً كثيراً . فالذي أراه أن أعداءَ الحاقدين أرادوا وَصْمَهُ بأنَّ به مَسّاً من الجن أوالصرع ربما اعتاده ليسوِّغوا عدم صلاحيته للخلافة ، في رأيهم السقيم .

و - وهذه بعض الهَنَات اليسيرات :

* ص ١٦ س ٩ - ١٢ ورد (سـواء أكـان ذلك في .. أو في .. أو .. والصواب : سواء أكان ذلك في .. أم في .. أم ... أم) ، أو (سواء كان ذلك في .. أو .. أو ..) ..

* ص ٢٤ س ٣، ٤ ورد (والحـفـاظ)، وتكررت ص ٣٣ س ١٠، والصواب بهذا المعنى (المحافظة) لأن (الحفاظ) الثبات عند اللقاء.

* ص ٤٢ س ٢ ، ٣ ورد (ابن الإصبع العدواني) والصواب (ذي الإصبع العدواني) .

* ص ١٣٣ س الأخير ورد (نشبت الحزبية مخالبها في كيانه) والصواب (أنشبت) .

* أخطاء تطبيع ، وهي قليلة تدعو إلى الإعجاب :

ص	س	خطأ	صواب
٧	٤	برعا	برعاية
٨	١٣	يحيد	تحيد
١٦	٤	قحطبه	قطبه
١٧	٤	بذاته	لذاته
٢٣	الأخير	جوارهم	جواره
٣١	الأخير (حاشية)	قحطبة	قطبه

٢ - عناصر الشعر في نثر عبدالحميد :

هذا الكتاب المتسم بجدّة الفكرة، وإن لم تك بِكْراً تماماً ، سعى فيه المؤلف الدكتور سعيد منصور إلى إثبات نظريته القائلة بأن نثر عبد الحميد الكاتب شبيهٌ بالشعر، اعتماداً على الدراسة الداخلية لبعض رسائله، ولا سيما رسالته على لسان مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية إلى ابنه ولي عهده عبدالله ، التي أستأثرت، لجدارتها، بالباب الثاني برُمته ، والفصل الثاني من الباب الأول برمته ، وبعض صفحات الفصل الأول من الباب الثالث .

ولا اعتراض لنا على استئثارها بنصيب الأسد من الدراسة على حساب رسائل أخر كنا نود أن نتنفع بخوض المؤلف الفاضل غمار أساليبها، وذلك لتفرد الرسالة المذكورة بالطول، ولثرائها بالأفكار ثراء البحر الزاخر المغني عن صغار البحيرات .

وقد وقف المؤلف الفاضل وقفات متأنية عند العديد من الفقرات، متأملا بروية وأناة وصبر أثمرت هذا العمل العلمي الجيد الذي تخرج منه مقتنعا بأن النثر الفني كما يمثله عبد الحميد قد نهض على أكتاف الشعر وتربى في أحضانه .. وأن الشعر هو المنبع الذي يصدر عنه ذلك النثر .

ولو لم أقرأ من الكتاب إلا مقدمته الشهية لعددت ذلك ربحا كبيرا. وقد توافرت في الكتاب عدد من الصفات المطلوبة كجودة الأسلوب، وحسن التنظيم والعرض، وسلامة اللغة سلامة عجيبة في هذا الزمن الرديء ، وأصالة المادة ، والتزام الأمانة العلمية في الانتفاع من الدراسات التي تناولت كتابة عبدالحميد ، والدقة في استخدام المصادر .

ولهذا فما من مدخل على هذا الأثر العلمي اللهم إلا عبر بضع نقاط يسيرة لا تُعَدُّ شيئاً موازنةً بالانجاز الإيجابيِّ المتحقق فيه هي :

أ - قال المؤلف الفاضل ص ٧ س ١١ : " كما لم يصلنا شيء من رسائل سالم " يريد سالم أبا العلاء أستاذ عبدالحميد الكاتب . والواقع أن شيئاً منها قد وصل . ينظر إحسان عباس ، " عبدالحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء " ، عَمَّان ، ١٩٨٨م.

ب - من المتعارف عليه في البحث العلمي ألا يزيد النص المقتبس حرفياً على خمسة أسطر. ويلاحظ تجاوز المؤلف لذلك بقدر كبير فاقتبس ص١٥ و ١٦ كلاماً لطه حسين ملأ نحو صفحتين ، ولسباعي بيومي ص ٢٢(١٦سطراً) ولمصطفى الشكعة ص ص ٢٨ - ٢٩ (صفحة ونصف). وكان ينبغي اقتباس ما كان ضمن ذلك الحدّ وتلخيص ما زاد عليه .

ج - ص ١١٢ س ١٢ ورد في النص المنقول عن (تهذيب الأخلاق) لابن مِسْكَوَيْه : " فقد عرفت الرذائل التي تضادُّ الفضائل لأنه لا يُفهم من كل واحدة من تلك الفضائل ما يقابلها لأن العلم بالأضداد واحد والصواب: " ..... لأنه يفهم ...."

د - يؤخذ على خطة الكتاب أن الباب الأول ص ص ٢ - ٧٧ عنوانه : "من ملامح الشعر " وهو مؤلف من فصلين أولهما : الشخصية الأدبية (ص ص ٣ - ٤١) . وهذا الفصل لا شيء فيه عن الشعر البتة ، على الرغم من قول المؤلف في صدر الفصل الثاني إنه عرض في الفصل السابق لبعض الملامح الشعرية التي بدأت تراءى له في أدب عبدالحميد (ص٤٢) . وهذا كلام لا يتفق مع الواقع ، ولولا تقديري للمؤلف الفاضل تقديراً أمْلَتْهُ عليَّ جودةُ تَنَاوُلِه لبحثه لنَعَتُّه بنعتٍ ينازعني الزِّمام الآن لينطلق من لساني .

هـ - لوحظ نزر يسير من الهَنَات اللغوية هي :

* استخدام الفعل (يعتبر) والأولى تجنبه لا سيما في كتاب علمي

جيـد اللغـة رفـيع المسـتوى . ولوحظ ذلك في ص ٢٠ س ٣ (من أسـفل) - ص ٣٣ س٣ - ص ٥٢ س٣ (من أسـفل) - ص ٥٤ س ٩ - ص ٥٨ س ٣ .

* ص ٧ (مقدمة) س الأخير ورد (قبل أن تنشعب على الأرض الطرق) وإذا لم تك المطبعة قد اسقطت إحدى نقطتي التاء الثانية فإن (تنشعب) لا تنفع هنا لأنها من صيغة (انفعل) المُفِيدة للمطاوَعة تقول : " شَعَبته فانشعب " والصواب : تتشعب.
* ص ١٠٧ س ٨ ورد (حَجَرة) والصواب (حَجَر) .
* ص ٦٣ س ٩ ورد (مشدودة هي الأخرى) وهذا خطأ شائع.
* ص ١٨٩ س ١٠ ورد (يلعب العيـون الجواسيس دوراً) ، وتعبير (لعب دوراً) مستخدم كثيرا برغم الاعتراض المعروف حوله .

و - هذا الكتاب لا نظير له في منطقة الشرق الأوسط وشمالي إفريقيا من حيث رداءة طباعته ، وتفكك أوصال كثير من أحرفه، وعلى هذا فأخطاء التطبيع فيه قليلة جداً قِلّةً تشهد لمؤلِّفِه الأستاذ الدكتور سعيد حسين منصور بالدقة الشديدة.

وهذه أبرز تلك الأخطاء ، مع التغاضي عن شيء منها رأينا ألا يد للمؤلف الفاضل فيه ، وربما أن كثيراً مما نذكره هنا كان من اقتراف عمال الصَّفِّ في المطابع :

ص	س	خطأ	صواب
٦ مقدمة	٧	أغوا	أغوار
٣٩	١٠	الدايا	الدنايا
١٨٣	١٢	واعلم لعدوك	واعلم أن لعدوك

تابع الجدول

ص	س	خطأ	صواب
١٩٠	٥	اتهمه	اتهمته
١٩٥	٣ (من أسفل)	شوكيه	شوكته
٢٦٨	٢ (من أسفل)	أبي العسكري	أبي هلال العسكري
٣٢	٤ (من أسفل)	في كل عصره	في عصره
٤٩	١٢	بدأ	بدا
١٨٨	٣	ألفيتك	ألفيت
١٩٠	٤	ما يأتونك	ما يأتونك به
٢٠٤	٤	يبدهم	يبدهم
٢٧٠	٥	النجاه	النحاه

على إني أود استثناء أمر واحد من الخطأ الإملائي هو الهمز ، فقد كثر الخطأ فيه حتى لا يَكاد يَخْلو منه وجه من الورق واحد فإما أن ترسم همزة الوصل حيث ينبغي أن تغفل ، وإما أن تغفل حيث ينبغي أن ترسم !

وإنه لمن نافلة القول التأكيد على أن هذه الهَنَاتِ الشَّكْلِيَّةَ اليسيرةَ لا تمس جوهر هذا العمل العلميُّ الجِدِّي ، ولا تؤثر سلبيا على قيمته . ولعلنا نجده منشوراً نشرة أخرى جيدة الإخراج ، حسنة الطباعة ليتحقق الانتفاع به أكثر.

٣ - حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام :

الفصلان الأول والثاني : (ص ص ١٣ -٦٩) :

(١) الفصل الأول : النص القرآني بين الجاهلية وعصر النبوة ص ص ١٣ - ٣٥ :

يَرُدُّ المؤلف الدكتور سعيد منصور في هذا الفصل على الدكتور زكي مبارك في قضيتين : إحداهما أن القرآن من النثر الجاهلي ، والأخرى أن عهد النبوة من العصر الجاهلي .

ويلتزم في مناقشته لزكي مبارك بالحيدة ووضع الوصول إلى الحقيقة نصب عينيه دون أن يتأثر بالحماسة الدينية .

والفصل جيد ، والأسلوب واللغة قويان خاليان من الوهن أو الركاكة أو الخطأ بمختلف أنواعه (لم ألحظ من ذلك سوى استخدامه (الحماس) عوض (الحماسة) في ثلاثة مواضع ص ٣٤ . وهذه هفوة علمية شائعة يسيرة).

(ب) الفصل الثاني : النثر الفني بين الجاهلية والإسلام ص ص٣٧- ٦٩:

وفي هذا الفصل يرد الدكتور سعيد منصور على زكي مبارك في قوله بوجود مجموعات (كتب) من الأدب العربي بمختلف فنونه في عهد النبوة ، وبوجود نهضة عربية علمية شاملة في العهد نفسه ، وبأن ثمة آثاراً أدبية من خطب ورسائل وأشعار فيه لم تصل إلينا .

وقال الدكتور سعيد إن زكي مبارك نظر إلى هذه الأمور كلها نظرة فيها الكثير من التكبير والتضخيم (ألجأت إليها نوازع من المبالغة والتطرف تولدت عنها رؤية الثقافة العربية في الجاهلية ثقافة مكتوبة) ومجموعة في مجموعات تضم الشعر والنثر والخطب والأمثال .

وقد ناقش الدكتور مبارك في أدلته وأبطلها ، وهو لم يخرج عن النقاش العلمي الرصين الذي انتهجه في الفصل الأول .

والفصل جيد حسن المستوى . وربما أوخذ المؤلف الفاضل على حكم قاطع حكم به كان ينبغي التحررُ والتخفيف من صيغة الجزم فيه ، هو قوله ص ٤٠ س ١٤ : (وحتى قصة كتابة المعلقات وتعليقها في الكعبة فقد ثبت أنها لا أساس لها من الواقع). دون أن يحيل إلى ما يسند هذا الحكم ، والشأن أن الموضوع مختلف فيه ، وربما كان الأرجح هو ما ذهب إليه المؤلف دون أن يثبُت) ثُبُوت (أن لا أساس) للتعليق (من الواقع).

٤ - رأي في نشأة النَّثر العربي :

يعرض الدكتور سعيد منصور في هذا البحث رأيين للدكتور طه حسين حول نشأة النثر الفنّيّ في الأدب العربيّ ، ثم يبدي رأيه بعد كل منهما . وذلك الرأيان هما :

أ - عدم وجود خطابة في الجاهلية . وهو أمر قال به طه حسين في أحد كتبه ، ثم قال بخلافه في كتاب آخر ، كما يتجلى من البحث.

ب - النثر الفنّيّ لم ينشأ في الجاهلية لأن النثر الذي كان للعرب لم يصل إلينا . وفي هذا يضطرب رأي الدكتور طه حسين أيضاً نافياً وجود النثر الفني قبل الإسلام تارةً ومثبتاً له تارةً (ينظر ص١٠ من البحث)

وقد بين الباحث اضطراب طه حسين في هذين الشأنين، وأبدى وجهة نظره في كل منهما إبداء مستنداً على النقاش العلمي الجادّ الهادف .

فالبحث جيد. وإن كان فيه من عيب فإطالة الاقتباسات الموردة بنَصِّها : ص ٧ ، ٨ نَصٌّ لكارلو نالينو استغرق صفحة تامة ص ص ١٤ - ١٦ نص لطه حسين استغرق نحو صفحة ونصف ، من دون أن يستدعي الموضوع ذلك فهو عن نقطة ثانوية هي تأثر عبدالحميد بن يحيى بالأدب

اليوناني - ص ٣٠ نصُّ لزكي مبارك استغرق نحو صفحة . وكلها، كما ترى ، اقتباسات من مراجع حديثة ، وكان ينبغي تلخيصها .

ولنا أن نضيف بعد ذلك :

أ - الاستشهاد بكلام نالينو الذي أشرنا إلى موضعه أعلاه على وجود الخطابة وعوامل ارتقائها .

ب - يقول الدكتور سعيد منصور ص ٩ : " فهل يبعد أن يكون ذلك (أي الخطابة التي أنشأها الإسلام في الحث على الجهاد وقتال أهل الشرك) في بعض صوره امتدادا لخطابة الجاهليين في الحث على الدفاع عن شرف القبيلة ومَكانتها .."

ونقول : كيف تكون الخطابة التي تحث على إذكاء روح الدفع عن الدِّين ، وصد أعدائه ، ذات جذور في خطابة قائمة على القبلية الضيقة والعصبية لها والذَّبِّ عن (مصلحتها) ؟

ج - أخطاء تطبيع :

ص	س	خطأ	صواب
٥	حاشية	من لون	من لدن
١٦	٦(من أسفل)	جملة	جُمَلِه
١٨	٥(من أسفل)	فازسييته	فارسيته
٣٢	٢	عشرة (مكررة)	عُشْره
١٤	٣ (من أسفل)	الجهرة	الهجرة
١٨	١١	والتأديب	والتأدب
٢٠	٥ (من أسفل)	تتطري	تتطور
٧	٥ (من أسفل)	بضعة	بضع

٥ - العقل في أدب ابن المقفع : كما يمثله كتاب الأدب الصغير:

بعد أن أطال الدكتور سعيد منصور القول عن أدب المقفع ، وعن كتاب (الأدب الصغير) وهل هو من تأليف ابن المقفع أم من ترجمته ؟ أم جمع بين الأمرين ؟ وبعد أن يروي، متشاقلاً، أقوالا كثيرة حول ذلك دخل في الموضوع فتحدث أولا عن أثر العقل في أسلوب ابن المقفع ومسالك صيغته ، وبيّنَ (غلبة العنصر العقلي على عناصر الفن) في أدبه و (تَحَكُّم الفكر في عناصر الفن الأخرى دون ضمور هذه العناصر) ص ١٤٧.

ثم انتقل إلى بيان ما يتضمنه الكتاب عن دور العقل في حياة الإنسان ، وتغلغل في فكر ابن المقفع الذي تتضمنه أقواله كقوله إن " أَمَارَةَ صحة العقل اختيار الأمور بالبصر ، وتنفيذ البصر بالعزم "أراد بالبُصْر القدرة العقلية على الاختيار . وبين أن طريق العقل عند ابن المقفع هو طريق التحصيل الذي يكوّن القدرة ويزيدها ويضيف إليها، لكن الناس عامة ذوو قدرات عقلية اعتيادية (لا تتعدى دائرة النقل) والصياغة وإعادة تشكيل الأشياء . وتمثل بضرب ابن المقفع لذلك مثلاً بالجوهريّ الذي (وجد ياقوتاً وزبرجداً ومرجاناً فنظمه قلائد وسُمُوطاً وأكاليل ..) وبالنَّحل التي (وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة ، وسلكت سبلاً جعلها الله ذللا ذلك شفاءً وطعاماً وشراباً منسوباً إليها، مذكوراً به أمرها وصنعتها) ص ١٥٠ . ومضى يحلل الأفكار المَقَفَّعِيَّةَ العميقة حول العقل كحديثه عن الخصال التي يتم بها إحياء العقل واستحكامه ص ١٥٤ - ١٥٧، وعن درجات القدرة العقلية التي تتفاوت لدى الأحياء، ثم يأخذ حديثه يدور حول محورين العقل والأدب والصلة الوثيقة بينهما (ص ١٥٨ وما بعدها).

ويستنتج الدكتور سعيد أن ما يقوله ابن المقفع عن صلة الأدب بالعقل (إنما يتصل بفلسفة الكُمُون الفلسفية بسبب قوي) فطبيعة العقل كامنة في مَغْرَزِها من القلب كُمُونَ الحَبَّةِ في باطن الأرض ، أو على حد

قول أصحاب هذه النظرية ، كُمُونَ النَّار في الحجر (ذلك الحجر الذي ينتظر القَدْحَ لتشتعل النَّار منه) ، وكذلك العقل يستمد قوته وحياته ونفعه من الأدب كما يحيى الماء الحَبَّة الدَّفينة (تنظر ص ١٥٩) .

ثم يشير المؤلف الفاضل إلى أن عبد الحميد الكاتب قد تحدث عن (طبيعة السوء الكامنة في الناس) مشبها إياها بكمون الناس في الحجر الصلد ، قبل ابن المقفع . لكن العقل عند عبدالحميد يمثل جانب السوء، ويمثل جانب الخير عند ابن المقفع ، وإن اتحدت عندهما نظرية الطباع الكامنة ، ويجد في هذا برهانا على تبادل الأفكار بين الكاتبين ، وهو في هذه الحال ، تبادل يكشف عن بوادرِ تأثيرٍ مُبَكِّرٍ للفلسفة اليونانية في الثقافة العربية في عهد يرتد إلى ماقبل انتهاء النصف الأول من القرن الثاني ، وأن ذلك كان قبل تبني إبراهيم النَّظام إمام المعتزلة فكرة الكمون الفلسفية هذه لخدمة مذهبه (ص ١٦٠) .

ثم يعالج المؤلف سؤالا مهما هو : أيفهم من فكر ابن المقفع المتمثل في الأدب الصغير نزوعه إلى القول بالشريعة العقلية التى قال بها المعتزلة بعد ذلك ، والقائلة بقدرة العقل وحده على معرفة الخير وتمييزه من الشر، أو أن (الحَسَنَ حَسَنٌ في ذاته والقبيحَ قبيحٌ في ذاته، دون أن تثبت ذلك الشريعة الدينية) ؟

يدرس الباحث كلاما لابن المقفع فيخرج منه بأنْ ليس للعقل عنده (أن يشرِّعَ لنفسه) ، لأنه ، إن فعل ذلك فإنما ألغى الدِّين ، والحق أن الدِّين هو الذي يكون ألغاه ، والعقل لا يحلُّ مَحلَّ الدين بل يسير في ضوئه ، لأن طبيعة الدِّين الثبات والاستقرار ، (ومحاولة الاعتقاد والإيمان) لقيامه (على قواعدَ وأركانٍ وأصولٍ ليست موضع خلاف) . أما العقل فمن طبيعته الجدال ، ومجالُهُ الاختلاف في الرأي ، لكنه يتفق مع الدِّين طالما خضع له فاستظلَّ بظلِّه ، واستنار بنوره ، فيتشابهان لكنهما منفصلان ولا ينبغي أن يؤدي تشابههما إلى إحلال العقل محل الدِّين .

وباقتضاب فالعمل ، على قصره (عشرون صفحة فقط إذا استخرجنا عشر صفحات أي نحو ثلث البحث كله - قبل الدخول في الموضوع ، كما أشرنا) يتسم بالعمق والأصالة ، ولا يملك قارئه المتأمل المتمعن إلا الخروج منه وقد طعِمَ (طعاماً فكريّاً) طيّباً .

وهذه هَنَةٌ أو هَنَتَانِ يسيرتان لا يخلو منهما مقالٌ إلا ما قَلّ :

ص ١٥٤ س ٥ (من أسفل) ورد (سواء أكان ذلك .. أو كان..). والصواب : (سواء أكان ذلك .. أم كان) . أو (سواء كان ذلك .. أو كان) أي مع ألف التسوية تأتي (أم) وبدونها نستخدم (أو).

ص ١٣٦ س ٤ ورد (الدور الذي يلعبه العقل).

ص ١٤٧ س ١٢ ورد (وكان هذا هو الآخر) .

ص ١٤٧س ٨ (من أسفل) ورد: (لم تكون). وجل من لايسهو.

٦ - إعادَةُ بِنَاءِ الفِكْرِ الدِّينيّ عند ابن المقَفَّع : مفهوم الدِّين في أدَبَيْه الصَّغير والكبير :

قامت هذه (الورقة) على تتبع كلِ ماورد في كتابي ابن المقفع (الأدب الكبير) ،(الأدب الصغير) عن الدِّين من أجل إلقاء الضوء على عقيدته التي كثرت حولها الأقاويل التي كان من ضمنها في القديم إتهامه بالزندقة مما قاد إلى سقوط رأسه.أما في الحديث فاختلفت الآراء حول دينه واعتقاده ، وكتبت في ذلك العديد من الأبحاث . لكن الدكتور سعيد حسين منصور يريد أن يبدأ بما انتهى إليه المرحوم أحمد أمين في (ضحى الإسلام) وذلك بالتعرف على وجهة فكره الديني (من خلال تنظيم حركته، ورصد اتجاهاته ،ورد مايمكن أن يُردَّ منه إلى مصادره الإسلامية) مع إعمال (ما أمكن من طرائق الفهم أو التفهم، واستخدام وسائل الاستقراء والاستنباط) (ينظر ص ٢٢٩ . ٢٣٠).

وقد مضى الكاتب سعيد منصور يستخرج من كتابيه عددا موفوراً من الأفكار الدينية ، ويجد أنها تتصل بوشيجة قوية بالمصادر الإسلامية الأساسية وعلى رأسها الذكر الحكيم والسنة الشريفة . وكثير منها ينطق بنفسه عن أنه صدى لبعض نصوصها . وبذلك يبرئ المؤلف ساحة ابن المقفع مما رُمِي به .

وقد تمَّت المعالجة بمنهج متسم بالموضوعية، إذا لايتدخل الكاتب في دفع تهمة أوينفيها باندفاع تشوبه العاطفة ، وإنما يستعرض فكر الرجل بأناة وروِيَّة مُشركاً القارئ معه في تأمل النصوص وتكوين رأي إزاءها .

والأسلوب جيد، واللغة اعتدناها هي لغة الدكتور سعيد السليمة، والخطأ قليل بل نادر، وإن وجد فهو من أخطاء التطبيع التي لا يلام الباحث الفاضل كثيراً عليها .

٧ - أدب الجاحظ في صلته بعصره :

قام الدكتور سعيد حسين منصور بإلقاء الضوء على تصوير الجاحظ لشؤون عصره السياسية والاجتماعية،كالخصومات السياسية والحركية الشعوبية (ص ٥ وما بعدها) ، والعلماء المزيفين الحاسدين للعلماء الحقيقيين (ص ص ١٥- ١٦)، وتصوير طبقات المجتمع ومهنه وطوائفه ومشكلاته .

يجد الباحث حرية كاملة في أدب الجاحظ في التعبير عن العقائد والمذاهب والفرق . ويتبدى ذلك لا في مجادلته الرافضة والفرق الضالة كالمشبهة والجبرية أو حتى الزنادقة بل حتى في مجادلة المحدِّثين الذين اختلف المعتزلة عنهم في النظر إلى كثير من المسائل الدينية(ص ١٨و١٩).

إن في البحث لمحاولة جادة لتشكيل صورة عن العصر العباسي الأول من خلال إنتاج الجاحظ . وهي محاولة لم تَبُوْ بالإخفاق ، وإن لم توفِ الموضوع ما هو قَمِينٌ به من الإفاضة في المعالجة لضيق المقام ولقصر البحث قصراً لا يوائم سعة الموضوع وثراءه .

أما من حيث سلامةُ الأسلوب وإحكامه فلم نعد بحاجة الآن للإشارة إليه بعد أن ألفنا أسلوب الدكتور سعيد منصور خلال الأبحاث التي تحدثنا عنها سالفاً .

وقد لمحت العين أخطاء التطبيع التالية :

ص	س	خطأ	صواب
٤	١٢	بن أبي داود	بن أبي دواد
٢١	٢.١	بن أبن داؤد	بن أبي دوَاد
٥	٩،٤	وعَتَّبني	وعِبْتَني
٦	٨ و ١٠ و ١٢	"	"
٨	١٢	"	"
١٠	١٥	عقلّ	عقل
١٠	٣ (من أسفل)	بأعرق	بأعراق
١٣	١٠(من أسفل)	كهؤلاء	كهولا
١٣	١٨	القزع	القذع
١٤	١٤	والغربي	والعربي
١٣	٢ (من أسفل)	وصفناه	وصفنا

ومن المآخذ التي ليست بجديدة اقتباس نصوص طويلة وعدم الاكتفاء / باقتباس قليل منها واختصار باقيها كما في ص ١٠ (صفحة) - ص ١١ ، ١٢ (صفحة) ص ١٣ ، ١٤ (صفحة)

٨ - الفكر الاعتزالي في أدب الجاحظ كما تُمثّله رسالة (المعاش والمعاد) :

هدف هذا البحث هو إلقاء الضوء على رأي الجاحظ الاعتزالي من خلال ما ورد من فِكْرٍ معبِّرَةٍ عن ذلك الرأي في إحدى رسائله الأدبية الشهيرة وهي " رسالة المعاش والمعاد " .

وقد ابتدأ البحث بالوقوف عند " العقل " كما عولج في الرسالة ، والعقل ، كما هو معلوم ، وكما قال الدكتور سعيد منصور ، هو الأساس الأول لأصول عقيدة المعتزلة ، وبيت القصيد في (ملحمتهم الكبرى) الذي دعاه الجاحظ بـ (وكيل الله) عند الإنسان (ص ٣٢) فَيُلِمُّ بقول الجاحظ إن العقل هو الحاكم على العادل (بالغالب من فعله وربما أساء)، وعلى الفاسق (بالغالب من فعله وربما أحسن) ص ٣٤ - كما أدرك البحث تسوية الجاحظ بين (المعقول) و (الموجود) أي (كأن المعقول هو الكائن) وأما ما عداه فليس بكائن - ص ٣٥ .

وتعرض البحث إلى امتداد دائرة العقل عند الجاحظ في رسالته هذه لتتصل بموضوع (الأداب) اتصالاً فلسفياً لكي تقيم أمورها على أساس من المنهج العقلي الذي يقسم (العقل) إلى مطبوع ومكتسب . الأول كالنار والثاني كالحطب ، أو الأول كالمصباح والثاني كالدُّهْن ، (فالبحث والدرس والنظر) وما يتولد عنها من أدب دُهْنٌ يُشْعِلُ مصباحَ العقل، أو حطب يشعل النّار لِيَنتَفَع بها - انظر ص ٣٧.

وتطرق إلى موضوع (المعارف) وهل هي ضرورية (أي يتلقاها

الحيُّ غريزةٌ) أم مكتسبةٌ ؟ وتبين له اتباع الجاحظ للرأي الأول بمعنى أن (المعارف طباع) ، وهي فعْلٌ للعباد لكنها ليست اختياراً لهم . فمن يفتح عينيه فيرى شيئاً أحمر أو أصفر ، وشيئاً أكْبَرَ من شيءٍ ، فَتْحُهُ عينيه عملٌ إراديٌ اختياريٌّ ، وأما (المعارف) أو (المعلومات)، وهو هنا حمرة الشيء أو صفرته أو كِبَرُه أو صِغَرُهُ فأمورٌ اضطرارية – ص ٣٨ .

وبَحَثَ الكاتبُ في معالجة الجاحظ لموضوع (الطبائع) وإثباتها للأجسام مقرراً (حرية الإرادة للإنسان ليحمله مسؤولية أفعاله) كما يقرر ذلك المعتزلة ليردوا عن (العدل الإلهي) بظالم الجبرية . وفلسفة المعتزلة في ذلك أنه (إذا كان العملُ نَفْسُهُ من صُنْعِ الطبع فإن الطبع قبل كل شيء من صنع الله تعالى ومن خلقه) – ص ٤٢ ، ٤٣ .

وعالج البحث (جانب النقل) كما تمثل في الرسالة ملاحظاً أن (إطلاق العنان لسلطان العقل لم يكن يعني عند المعتزلة إغفال النَّقل ، فقد حاولوا التوفيق بينهما في ضوء النظر العقلي) – ص ٤٦. كما ذهبوا إلى (التوفيق بين الدين والفلسفة) وهو شأن بات من قواعد فكرهم – ص ٤٧ . وانتقل إلى أخذ الجاحظ في النظر العقلي الفلسفي (بنظرية الوسط الأخلاقية) كما عرفت عند أرسطو ، ويجمع بينها وبين النصوص النقلية في غير تضارب – ص ٤٧ .

وينتقل البحث إلى قضية (العدل الإلهي) التي بنى عليها أهل الاعتزال عقيدتهم .. تلك القضية التي انبثق عنها أصلان آخران هما الوعد والوعيد ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر – ص ٥٠ - ٥٤. فيسقط القول فيها وفي هذين الأصلين اللذين يقوم عليهما منهج التربية الخلقية كما يراها المعتزلة .

هذا إلمام موجز غير مستوف بتاتاً لمضمون البحث ، وإنما ربما كفى لإعطاء لمحة عن الأفكار الجاحظية المعتزلية التي استنبطها الدكتور سعيد

منصور من تلك الرسالة ودرسها دراسة جادة مصْطَبِغَةً بِصِبْغَةٍ علمية ظاهرة.

إنها دراسة حققت غايتها التي رسمتها لنفسها وهي استنباط فكرِ الجاحظ المعتزليِّ خلال الرسالة المذكورة دون غيرها، على أنه استعان - شأنَ الباحث - بالمصادر والمراجع الأخرى لتعميق بحثه كما هو بارز للعيان.واتسمت الدراسة بالنَّصَفَة والجدِّية والموضوعية .

وهذه بضع هَنَات يسيرة لُمِحَتْ فيها :-

أ - ص ٣٢ س ٥، ٦ ورد (التي بدت غير ذي علاقة) ، وص ٤١ س ٨ (من أسفل ورد (عبد الحميد الثالث) وذلك سبق قلم إذ المراد (عبد الحميد الكاتب) .

ب - أخطاء تطبيع :

ص	س	خطأ	صواب
٣٧	٤	بالحطب	والحطب
٣٧	٥ (من أسفل)	المصار	المصادر
٣٩	١	يكن	يكون
٤٠	٩	الأداب	الآداب
٤٢	٢	"	«
٤٢	١٠(من أسفل)	لقلوبه	لقلوبهم
٤٢	٩ (من أسفل)	لِيُنقضىَ	لِيَنْقَضَ
٣٩	٢ (من أسفل)	الآداب	الآداب
٤١	١٥	"	«
٤٦	١٤	"	«

٩ - النثر العباسي في دراسات شوقي ضيف :

اعتنت هذه (الورقة) ، كما يدل عليه عنوانها ، بدراسة شوقي ضيف للنثر الفني في العصر العباسي ، تلك الدراسة التي تسير (على منهجٍ تاريخيٍّ تحليليٍّ يرصد حركة التطور ويتابعها ، ويقف عند مظاهر ازدهار الفن فيها) كما قال د . سعيد حسين منصور (وينفذ إلى ما وراء ذلك من أسباب ترجع إلى تأثير الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية في كل فترة من فترات هذا التطور) ، ثم تقف عند النصوص لتحللها وتعيدها إلى المذاهب الفنية التي تصدر عنها - ص ٥٥.

وقد تابع الدكتور سعيد منصور تتبعه الوصفي لدراسات د . شوقي ضيف ، وأبرز ما خرجت به حول مختلف ألوان الأدب الفني النثري من خطابة وكتابة ومناظرات ، والعوامل السياسية والاجتماعية التي أثرت فيها وأدت إلى بزوغ لونٍ وإشراقه ، وخُفُوت لونٍ وغروب شمسه ، كما جرى للخَطَابة الحَفْلِيَّة في العصر العباسي الأول ، وللخطابة السياسية والحفلية معاً في العصر العباسي الثاني - ص ٥٩ .

وليس في البحث من جديد فإن هو إلا توصيف لما صَنَعَ كاتب "معاصر" ما برح إنتاجه دائراً بين الأكف في كل صِقْعٍ من أصقاع البلاد الناطق أهلها باللسان العربي .

وهو ، كما بدا لي أدنى أبحاث الدكتور سعيد التي نظرتُ فيها دَرَجةً . ولعل طبيعة الموضوع حالت بين المؤلف وبين عمق الدراسة .

وبالله التوفيق



تقليب الحطب على النار في لغة السرد

سعيد مصلح السريحي

عندما وجد الأستاذ/ السريحي/ نفسه مشتبكاً مع إشكالية الزمن في رواية «الصباح والمساء» للأديب الكبير الأستاذ/ نجيب محفوظ، مالبث أن اكتشف أنه يقلب الحطب - على النار على طريقة شلوفسكي - مستثمراً إمكانات النص الكامنة من وجوهها المختلفة، واضعاً يده الخبيرة على الأسرارالدُفينة في ثنايا ذلك البناء الفسيفسائي العجيب، ومحاولاً فك اللغز المحيِّر في تلك الآلية البنائية التي تعتمد على شخوص وأحداث تتشظر وتتشظى بتتابع لتنطلق بالنص نحو الأفق الأرحب الذي تستهدفه الرواية...

والنقد بماهو بحث متأنٍ وعميق في(اللغة) -لاسيماعند الدكتور السريحي - فقد شاء الناقد أن يصبه وبشكل إرادي على مسائل اللغة وبنائيتها، وأشكال السرد، حتى بدا وكأن مباحث الكتاب الأربعة قد ارتبطت جميعاً بخيط خفي، موسوم لامحالة بعنوان الكتاب نفسه (تقليب الحطب على النار) ...

* فكيف كان تطور البناء الفني في القصة القصيرة في (دول الخليج العربي)، بدءاً من تلك الأبجدية الجدلية بين الشفهي والمكتوب ... ؟

* وما الذي أسفرت عنه أدوات الناقد في القصة القصيرة في(الإمارات العربية المتحدة)، وما هي إشكالات لغتها الأولى ... ؟

* ثم إلى أي مدى وصلت القصة القصيرة في (عُمان)، وذلك باعتبار البدايات المنشورة وحتى مطلع التسعينات، حينما انعقد في (مسقط) منتداها فجاءت هذه الورقة تستقصي المأزق الأكبر للتجربة القصصية العمانية ، قياساً إلى دوافعها وحوافزها ودورها الاجتماعي الخطير الذي انبعثت من أجله ...! ؟

في هاته المباحث/ المشاركات الأربع ، التي أحسن د . السريحي بالافراج عنها ، ليزفها النادي إلى القراء، يكاد الناقد بلغته الدقيقة ، وأسلوبه الجري، الذي عُرف به ، لاينفك من المواجهة والتمحيص، والمكاشفة والتشخيص، دون موارية أو مجاملة ، وإن كان ذلك كله قد جاء في نقاط مكثفة ولمحات مركزة تبعاً لما تفسحه أجواء المنتديات. وهو وإن اعتمد مناظيره الخاصة ، وزواياه المحددة - والتي اختارها بانتقائية كما اعترف - فقد كان يمارس نوعاً من المفاعلة اللاهبةالتي لا تحسب حساباً لما تلتهمه من هشيم أو تأتي عليه من حطب...!

أجل ... فليس ثمة إلا ذلك الهم الكبير الصادق الذي يستغرق الناقد بكل كيانه ، والذي يبعثه نحو محاولة جادة لتأسيس وعي نقدي حقيقي ... وفاعل ....وهذا نوع آخر من التقليب ، ربّما يحق لنا أن نسمّيه تقليب (النار) على (الحطب) ...!!

مـــي زيـــادة

حصر ببليوجرافي بآثارها
وماكتب عنهاوعن آثارها

إعداد / أمين سليمان سيدو

كثيرة هي الأبحاث التي تناولت الكاتبة والأديبة الراحلة مي زيادة ١٨٨٦ - ١٩٤١م ، لكن الجانب البيبليوجرافي ظل مهملاً رغم الأبحاث الكثيرة وخلافاً لرغبة أحد الأساتذة من أهل الأدب أن أركز على جانب السيرة الذاتية لِلْعَلَمْ الذي أبحثه في بعض أعمالي الببليوجرافية، فإنني لا أرى من ذلك فائدة كبيرة إذا كنت أكرر ما قاله من هم أقدر مني في هذاالمجال

وأعتقد أن آفة البحث العلمي في هذا العصر هو التكرار الممل لنفس الظاهرة موضوع البحث من قبل عدة دارسين .

ولهذا لن أكرر ما قاله غيري، ومن أراد التعرف على سيرة مي وحياتها، وصالونها الأدبي، وكتاباتها ورسائلها، ومرضها وسقمها وعلاقاتها، وفلسفتها، وفكرها، ومحنتها، وما قيل فيها من شعرٍ أو نثرٍ.. إلخ . فإن طريقه يمر من هنا عبر الحصر الببليوجرافي .

آثار مي

أ - الكتب :

ابتسامات ودموع - القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٤م .- (كتاب الهلال ؛ ١٠١) .

باحثة البادية . - ط٢ - بيروت : مؤسسة نوفل، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م . - ١٦٦ص .

بين المد والجزر . -ط ٢ / - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م. - ١٤٠ص .

الشعلة الزرقاء . مي زيادة ، جبران خليل جبران ؛ تحقيق سلمى الحفار الكزبري ، سهيل . ب . بشروئي . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م . ٣٠٩ص .

الصحائف .- ط٢ . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠.- ١٨٨ص.

ظلمات وأشعة . - بيروت : دار بيروت ، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٣م. - ١١٦ص .

عائشة تيمور : شاعرة الطليعة . - ط ٢ . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٤٠٣هـ /١٩٨٣م .- ١٧٤ ص .

غاية الحياة . - القاهرة : (مطبعة المقتطف) ، ١٩٣١م. - ٣٢ .

كلمات وإشارات . - بيروت : دار الأندلس ، ١٩٦٣م.

وردة اليازجي . - ط٢ - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠م. - ٦٣ ص .

ب - المقالات :

ابتسامات ودموع ، أوالحب الألماني . - المقتطف .- مج ٥٩ (١٩٢١م). ص ٣٩٢ - ٢٩٥.

الاحتفال بالنبوغ - المقتطف . - مج ٦١ (١٩٢٢م) . ص٤٤٣-٤٤٥.

الاحتفال بذكرى باحثة البادية .- المقتطف .- مج ٦٨(١٩٢٦م). ص ٧٤-٧٦.

الإخاء . - المقتطف - مج ٥٢ (١٩١٨م). - ص ٢٣٤ - ٢٣٩ .

ارتياب : شعر .- المقتطف . - مج ٦٥ (١٩٢٤م). ص ٤٣٩٠ - ٤٩٣ .

أصبير جَلْوَا رمز الشبيبة المعذبة . - الرسالة .- س ٣ ، ع ٩٩ (٢٤صفر ١٣٥٤هـ/ ٢٧مايو ١٩٣٥م) . - ص ٨٤٩ - ٨٥٣ .

أنا والطفل . - المقتطف .- مج ٥٩ (١٩٢١م) .- ص١٤٥-١٤٧ .

باحثة البادية . - المقتطف . - مج ٥٣ (١٩١٨م) . - ص ٤٨٦ - ٤٨٨ .

مج ٥٤ (١٩١٩م).- ص ٢١٧ - ٢٢١ ، ٣٣٨ - ٣٤٦، ٤٢٥ - ٤٣٢ ، ٥٢٩ - ٥٣٥ .

مج ٥٥ (١٩١٩م). - ص ٢٦ - ٣٣ ، ٤٩٧ - ٥٠٦ .

مج ٥٦ (١٩٢٠م). - ص ٥١ - ٦٠ ، ٣٦٠ - ٣٦١ .

مج ٥٧ (١٩٢٠) . - ١٦٣ ، ٥٠٠ - ٥٠٢ .

البعث العنيد . - المقتطف .- مج ٥٥ (١٩١٩م) . - ص ٢٩ -٣٣ .

.. بل مصر مصرية . - الرسالة . - س ١، ع ٢١ (٢٦رجب١٣٥٢هـ/ ١٥نوفمبر ١٩٣٣م) .- ص ١١- ١٢ .

بين الفاتيكان وجريدة « لاكسيون فرانسيز » . - المقتطف مج ٨٦ (١٩٣٥م). - ص ٣٩١ - ٣٩٦ .

بين المد والجزر . - المقتطف . - مج ٦٥(١٩٢٤م) . -ص٢٢٧ .

(تأثير المرأة في الأسرة . - المقتطف - مج ٦٧ (١٩٢٥م). - ص٩٥ -١٠١ ، ١٨٨ - ١٨٩ .

تطور اللغة العبرية . - المقتطف .- مج ٧٧ (١٩٣٠م) .- ص٢٤٩-٢٥٥ .

جبران خليل جبران .- المقتطف . - مج ٧٤ (١٩٢٩م). - ص٩-١٣.

الجزء الأول من المقتطف بعد الدكتور صروف . - المقتطف . - مج ٧١ (١٩٢٧م) . - ص ٢٦٠ -٢٦٢ .

الحركتان الصالحتان . - المقتطف . - مج ٦٢ (١٩٢٣).- ص١٢-١٥.

حكاية أم عصرية . - المقتطف . - مج ٧٢ (١٩٢٨م) .- ص٦-١١

حكاية مسافر وبعض مايتفرغ عنها . - المقتطف .- مج ٧٨(١٩٣١م) . - ص ٦ - ٨ .

حياة اللغات وموتها . - المقتطف . - مج ٥٢ (١٩١٨م). - ص٣٣٣ - ٣٩٩ ، ٣٩٣ - ٤٠١.

حياتنا الجديدة . - المقتطف . - مج ٨٠ (١٩٣٢م). - ص١١-١٢.

دمعة على المفرد الصامت : قصيدة . - المقتطف .- مج ٥٧ (١٩٢٠م). -ص ٢٥ - ٢٧ .

الدموع .- المقتطف .- مج ٥٥ (١٩١٩م) . - ص ٩-١٣.

الدويج فان بتهوفن . - المقتطف . - مج ٧٠ (١٩٢٧م) .- ص٢٤٥-٢٥٠.

رسالة الأديب إلى الحياة العربية . - الرسالة .- س٦ ع ٢٤٨ (٣صفر ١٣٥٧هـ / ٤ ابريل ١٩٣٨م) . .- ص ٥٨٠ - ٥٨٣ .

الريحاني وفضل المشرف . - المقتطف . - مج ٦٠ (١٩٢٢م). - ص ٢٥٣ .

السر الموزع . - الرسالة .- س ٣ ، ع ٨٧ (٢٨ ذو القعدة ١٣٥٣هـ/ ٤ مارس ١٩٣٥م) . - ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

سر النجاح . - المقتطف . - مج ٦٢ (١٩٢٣م) . - ص ٣٩٤ - ٣٩٧ .

الشعر القصصي الحماسي . - المقتطف . - مج ٥٥ (١٩١٩م).- ص ٥٧ - ٦١ .

الصحائف . - المقتطف . - مج ٦٤ (١٩٢٤م) . - ص ٤٦٥ - ٤٦٦.

ظل الثاني . - المقتطف . - مج ٥٦ (١٩٢٠م) . - ص ٣٠٥ -٣٠٨.

ظلمات وأشعة . - المقتطف . - مج ٦٢ (١٩٢٣م).

عائشة عصمت تيمور . - المقتطف . - مج ٦٢ (١٩٢٣م) .- ص ١٥٤ - ١٥٩ ، ١٥١ -٢٥٩ ، ٤٦٣- ٤٦٧ ، ٥٦١ - ٥٧٠.

مج ٦٣ (١٩٢٣م) . - ص ٢٤٢ - ٢٤٨ ، ٣٥٥ - ٣٦٢ .

مج ٦٤ (١٩٢٤م) . - ص ٩ - ١٨ ، ١٢١ -١٢٨ ، ٢٨١ - ٢٨٨.

مج ٦٦ (١٩٢٥م) . - ص ٥٩ -٦٣ ، ١٥٨ - ١٦٣ ، ٢٨١ -٢٩٧ ، ٤٠٩ - ٤١٤ .

العقل والقلب . - المقتطف . - مج ٥٣ (١٩١٨م) . - ص ٣٤٥ - ٣٥١ .

عند قدمي الهول . - المقتطف . - مج ٦١ (١٩٢٢م) . - ص٥١ - ٥٥.

غاية الحياة . - المقتطف . - مج ٥٨ (١٩٢١م) .- ص ٤٦٦ ٤٧٤.

الغرائز السيكولوجية الثلاث . - المقتطف . - مج ٦٨ (١٩٢٦م). - ص٣٨٥ - ٣٩٤. (فضل الآداب . - المقتطف . - مج ٥٩ (١٩٢١م). - ص ٣٤٩ - ٣٥٢.

فضل المرأة على المدنية الحديثة . - المقتطف .- مج ٨٤ (١٩٣٤م). - ص ٤٩٧ - ٥٠٢.

فضل مصر على الشرق. - المقتطف . - مج ٥٠ (١٩١٧م). - ص ٢٧٠ - ٢٧٢ .

فن بتهوفن وتحليل أعظم تلحيناته .- المقتطف .- مج ٧٠ (١٩٢٧م) . - ص ٣٨٧ - ٣٩٢ .

الفن والأدب في حضارة مصر اليوم . - المقتطف : - مج ٨٣ (١٩٣٣م) . - ص ١٦٤ - ١٦٧ .

في محكمة الجنايات . - المقتطف . - مج ٥٧ (١٩٢٠م) . - ص ٣٩٠ - ٣٩٥ .

كلمات في الصداقة : مهداة إلى الأستاذ أحمد حسن الزيات ، وإلى الدكتور طه حسين ، وإلى أصحابهما جميعاً . - الرسالة . - س ٣ ، ع ٨٤ (٧ ذو القعدة ١٣٥٣هـ / ١١فبراير ١٩٣٥م) . - ص ٢٠١-٢٠٣.

كيف أريد الرجل أن يكون . - المقتطف . - مج ٦٨ (١٩٢٦م).- ص ١٧٧ - ١٨٣ .

لم تمت عائشة : أصول النهضة النسوية في مصر . - المقتطف . - (١٩٢٦م) . - ص ٣٥ - ٣٩ .

لوتي الراحل الباقي . - المقتطف . - مج ٦٤ (١٩٢٤م) . - ص ٣٩٣ - ٣٩٦ .

ليون دوديه .- المقتطف . - مج ٨٦ (١٩٣٥م) . - ص ٢٧١ - ٢٧٦.

المجرم القديم : تعليل آخر لجريمته . - المقتطف . - مج ٧٢ (١٩٢٨م) . - ص ١٢٥ - ١٣١ .

مدام ده سفينيه وعصرها . - المقتطف . - مج ٥٣ (١٩١٨) . - ص ٤٢ - ٥٠ .

مج ٧٢ (١٩٢٨م) . - ص ١٢٥ - ١٣١ .

المرأة والتمدن . - المقتطف . - مج ٤٤ (١٩١٤م) . - ص ٥٤٣ - ٥٤٩ .

مساجلة الرمال . - الرسالة . - س ٣، ع ٩٣ (١٢ محرم ١٣٥٤ هـ / ٥ إبريل ١٩٣٥م) . - ص ٥٦٣ - ٥٦٤) .

المساواة . - المقتطف . - مج ٥٨ (١٩٢١) .- ص ٢٥٣ -٢٥٥، ٣٤٥ - ٣٥٠ ، ٥٢٩ - ٥٣٧ .

مج ٥٩ (١٩٢١م) . - ص ٣٣ - ٤٢ ، ٤٤٥ ، ٤٥٥ ، ٥٦١ - ٥٦٦.

مج ٦٠ (١٩٢٢م) . - ص ٩ - ١٥ ، ٢٣٠ - ٢٣٤ ، ٣٤٤ - ٣٥٠، ٤٥٩ - ٤٦٣ .

مج ٦١ (١٩٢٢م) . - ص ١٣٠ - ١٣٧ .

موعظة شهر الورود . - المقتطف . - مج ٥٩ (١٩٢١م). - ص ٢٤١ - ٢٤٤ .

مج ٨٨ (١٩٣٦م) . - ص ٦٦٠ - ٦٦٣.

ميجيل دي أونامونو . - المقتطف . - مج ٨٦ (١٩٣٥ م) . - ص ١٣٣ - ١٣٩ .

نشيد إلى الشرق : قصيدة . - المقتطف . - مج ٨٥ (١٩٣٤م) . - ص ٣٥٩ - ٣٦٠ .

نقد الكتب والرأي العام المصري في عهد محمد علي . - المقتطف-. مج ٦٢ (١٩٢٣م) . - ص ٤٨١ - ٤٨٤ .

هنري برغسن . - المقتطف . - مج ٥٣ (١٩١٨م) . - ص ١٤٧ - ١٥٢ ، ٢١٧ - ٢٢٤.

هوذا الربيع . - الرسالة . - س ٣ ، ع ٩٨ (١٧ صفر ١٣٥٤ هـ ٢٠مايو / ١٩٣٥م) .- ص ٨٠١ - ٨٠٣ .

وداع لبنان : قصيدة .- المقتطف . - مج ٦٥ (١٩٢٤م). - ص٣٧٧ - ٣٧٩ .

وردة اليازجي . - المقتطف .- مج ٦٥ (١٩٢٤ م) . ص ١ - ٧، ١٣٧ - ١٤٦ ، ٢٥٧ - ٢٦٢ .

وصف غرفة في مكتبة : - المقتطف . - مج ٥٣ (١٩١٨م) . - ص ٤٦٥ - ٤٦٩ .

يا سيدة البحار . - المقتطف . - مج ٥٥ (١٩١٩م). - ص ٢٢٠ - ٢٢١.

اليقظة . - مختارات دار الهلال (١٩٤٦م) . - ص ٣٢ - ٣٣.

يوم الموتى .- المقتطف . - مج ٥٧ (١٩٢٠م) . - ص ٤٨٣ - ٤٨٧ .

مي في آثار الدارسين

أحاديث عن مي . - المقتطف .- مج ١٠٠ (١٩٤٢م) .- ص٩-٦٨.

بكر ، سلوى . مي وجبران : الوهم والحقيقة في الحب . - المصير الديمقراطي .- ع٦ (٥/ ١٩٨١م) .- ص ٩ - ١٢ .

بيدس ، إميل خليل . من وحي جبران خليل جبران : رسائل حب . اختارها وترجمها بتصرف إميل خليل بيدس .- ط ٣ .- بيروت : دارالآفاق ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

جبر ، جميل . مي في حياتها المضطربة . - بيروت : دار بيروت ، ١٩٥٣م . - ١٧٠ص .

الجر ، خليل . مي في حياتها المضطربة .- الآداب . - س ٢ ، ع ٥ ، (آيار ، مايو ١٩٥٤ م) . - ٣٣.

جميل صدقي الزهاوي والآنسة مي في نظر مجلة العالم الإسلامي بالفرنسية . - لغة العرب .- س ٤ ، ج ١ (تموز ١٩٢٦م) . - ص ٤٨ - ٤٩ .

الجندي ، أنور . أزمة مي زيادة . - الآداب .- س١١ ، ع ١٠ (تشرين الأول ، أكتوبر ١٩٦٣م) . - ص ١٨ - ٢٠ .

الجندي ، أنور . من أعلام الفكر والأدب . - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ت) ، ١٨٤ ص .- (مذاهب وشخصيات؛٩٨) .

حافظ ، عبدالسلام هاشم . الرافعي ومي . - القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، (د. ت) . - ١٥٤ ص .

حداد ، فؤاد . مي الشاعرة الفرنسية في زهرات حلم . - المكشوف.- ع ١٣٩ (١٩٣٨ م) . - ص ٣ .

حسن ، محمد عبد الغني ، حياة مي . - القاهرة : (مطبعة المقتطف والمقطم) ، ١٣٦٢هـ / ١٩٤٢م . - ٩٦ ص .

حسن ، محمد عبد الغني . مي أديبة الشرق والعروبة . - القاهرة : عالم الكتب ، (د. ت) .

حسني ، أسعد . الآنسة مي زيادة . - الثقافة . - س ١ ، ع ٢٦ (٩ جمادى الأولى ١٣٥٨هـ ، ٢٧ يونيه ١٩٣٩م) - ص ١٨ -٢٢.

حسين ، طه . محاضرة الآنسة مي . - الرسالة . - س ٢ ، ع ٣٧ (٤ ذي الحجة ١٣٥٢هـ / ١٩ مارس ١٩٣٤م) . - ص ٤٤٣ - ٤٧٧ ،٣٤٤.

حمادة ، حسين عمر . أحاديث مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها . - دمشق : دار قتيبة ، ١٩٦٣م . - ٣٥٥ ص .

ابن ذريل ، عدنان . مي أديبة الشرق والعروبة . تأليف : محمد عبد الغني حسن . عرض وتحليل عدنان ذريل . - المعرفة . - س ٤ ، ع ٣٨ (نيسان ١٩٦٥م) . - ص ١٥٥ - ١٥٧.

الريحاني ، أمين . ذكريات قديمة عن صاحبة الكوخ الأخضر - الأندلس الجديدة . - ع ٧ (١٩٣٨م) . - ص ٥٠ - ٥٢ .

الريحاني ، أمين . قصة مي اعتراف واستغفار . - الحسناء . - ع٥٦١ (٢٦ آيار ١٩٧٢م) .- ص ٢٦ - ٢٨ .

الزيات ، أحمد حسن . بعض الكلام في (مي) . - الرسالة . - س٩، ع ٤٤٠ (١٩ ذو القعدة ١٣٦٠هـ/ ٨ ديسمبر ١٩٤١م). - ص١٤٧٣ - ١٤٧٤ .

الزيات ، أحمد حسن . محنة الآنسة مي . - الرسالة . - س٦، ع٢٤٣ ، (٢٧ ذي الحجة ١٣٥٦هـ / ٢٨ فبراير ١٩٣٨م) . - ص٣٢١-٣٢٢.

السراج ، نادرة جميل . مي زيادة : أديبة عربية خالدة . - البيان.- ع ١١ (فبراير ١٩٦٧م) .- ص ١٢ - ١٤ .

سعد ، فاروق . باقات من حدائق مي : سيرة مي زيادة مع مقتطفات من تراثها . - ط٣ . - بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٣م.- ٨٩١ص .

سكاكيني ، وداد . الاشتراكية عند مي . - المعرفة . - س٢ ، ع٧ (أيلول ١٩٦٣م) . - ص ٤٨ - ٥٤ .

سكاكيني ، وداد . ظلمات « مي » وأشعتها . - المعرفة .- س ٢٩ ، ع ٣٢٢ و ٣٢٣ (تموز وآب ١٩٩٠م) . - ص ٢١٣ - ٢١٧ .

سكاكيني ، وداد . مي زيادة . - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١م. - ١٩٠ ص.

سكاكيني ، وداد . ندوة مي . - المعرفة . - س٣ ، ع ٣٦ (شباط ١٩٦٥م) .- ص ١٠٧ - ١١٢.

شرارة ، عبداللطيف . مي زيادة .- بيروت : دار صادر ، ١٩٦٥م. - ٢٣٨ ص .

الشعلة الزرقاء . تحقيق سلمى الحفار الكزبري ، سهيل بشروئي . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م . - ٣٠٩ص .

الشناوي ، كامل . الذين أحبوا (مي) وأبريت (جميلة) ... - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢م . - ٩٦ ص .

شيبوب ، أدفيك . بين الحويك ومي والريحاني .. صوت المرأة (١٩٥٦م) .

شيبوب ، أدفيك : بين مي والريحاني والجويك .- دنيا المرأة (تشرين الأول ١٩٦٢م) . - ص ص ٨ - ٩ .

صروف ، يعقوب . رأي الدكتور يعقوب صروف في الآنسة مي . - الرسالة . - س ١٦ ، ع ٧٩٩ (٢٥ أكتوبر ١٩٤٨م) . - ص ١٢٢٢.

الطناحي ، طاهر . بين الآنسة مي وأمين الريحاني . - الهلال (مارس ١٩٥١م) . - ص ٦٢ - ٦٦ .

طوقان ، فدوى عبدالفتاح . إلى مي : قصيدة . - الرسالة . - س ٩ ، ع ٤٤٠ (١٩ ذو القعدة ١٣٦٠هـ / ديسمبر ١٩٤١م) . ص١٤٩٧.

العجيلي ، صبحي . حياة مي . - الرسالة . - س ١١ ، ع ٥٤٢ (٢٤ ذو القعدة ١٣٦٢هـ / ٢٢ نوفمبر ١٩٤٣م) . - ص ٩٤٠.

العريض، إبراهيم . مي : شعر . - الرسالة . - ص ٦ ، ع ٢٦٨ (٢٦ جمادى الآخرة ١٣٥٧ هـ / أغسطس ١٩٣٨م) . - ص ٣٩٢ .

العقاد ، عباس محمود . مي . - الرسالة . - س ٩ ، ع ٤٣٥ (١٤ شوال ١٣٦٠هـ / ١٩٤١م).- ص ١٣٣٣- ١٣٣٥ .

س ٩ ، ع ٤٤١ (٢٦ ذو القعدة ١٣٦٠ هـ / ١٥ ديسمبر ١٩٤١م) . ص ١٥٢٤ .

الغذامي ، عبدالله . صالون « مي » : تأنيث المكان وذكورية السياق . - العربي . - ع ٤٣٥ (رمضان ١٤١٥هـ / فبراير ، شباط ١٩٩٥م) .- ص ١٢٨-١٣٢.

غريب ، روز . مي زيادة ، التوهج والأفول : حياتها ، شخصيتها ، أدبها ، فنها . - ط ١ . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٧٨م .

فاضل ، جهاد . مي زيادة أديبة العصر . - الجيل . - ع ١٠ (٩١٨١/٧م).- ص ٩٦ - ١٠١ .

فتوح ، عيسى . على هامش كتاب الشعلة الزرقاء ، أو رسائل جبران لمي زيادة . - الأديب . - س ٣٩ ، ع ٩ و ١٠ (سبتمبر وأكتوبر ١٩٨٠م) . - ص ١٠ - ٢٠ .

فتوح ، عيسى . مي زيادة : التوهج والأفول . - المعرفة . - س ٣١ ، ع ٣٤٥ (حزيران ١٩٩٢م).- ص ١٤١ - ١٤٩.

كتاني ، سليمان . مي زيادة في بحر من ظمأ . - ط ١ . - بيروت : مكتبة نوفل ، ١٩٨٤ م . - ٣٣٥ص .

الكزبري ، سلمى الحفار . مي زيادة أو مأساة النبوغ . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٧م . - ٢ مج .

الكزبري ، سلمى الحفار . مي زيادة وأعلام عصرها .- بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٢.

الكزبري ، سلمى الحفار . ندوة الثلاثاء . الموقف الأدبي . - ع ١٥٧ و ١٥٨ (٥ و٦/ ١٩٨٤م) .- ص ٥ - ٢٦ .

مختارات من مي . - المقتطف . - مج ٩٩ (١٩٤١م) .- ص ٣٨٥ - ٣٩٠ و ٤٩٧ - ٥٠٤ .

مخلص ، عبد الله . محنة الآنسة مي . - الرسالة .- س ٦ ، ع ٢٤٤ (٥ محرم ١٣٥٧هـ / ٧ مارس ١٩٣٨م) . - ص ٣٧٨ - ٣٨٠.

المسيري ، عبدالمعطي . الآنسة مي : كانت تمثل حضارة الحاضرة وبداوة الصحراء . - العربي . - ع ٢٤ (١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م) .- ص ١٠٩ - ١١١) .

مصطفى ، هبة عبداللطيف . - مي زيادة وأدب الصالونات . - المنهل . - س ٥١ ، ع ٤٧٣ (محرم ١٤١٠هـ / أغسطس ١٩٧٩م) . - ص ١٥٨ - ١٦١.

ع ٤٧٤ (صفر ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م) . - ص ١٨٩ - ١٩٢ .

ع ٤٧٦ (جمادى الأولى ١٤١٠ هـ / ديسمبر ١٩٨٩م).- ص١٦٨ - ١٧١.

مطران ، خليل . مي : شعر .- الرسالة . - س ٩ ، ع ٤٤١ (٢٦ذو القعدة ١٣٦٠هـ / ١٥ ديسمبر ١٩٤١م) .- ص ١٥٢٥.

من الريحاني إلى مي . - صوت المرأة (أيلول ١٩٤٨م) .

مي : حياتها وصالونها وأدبها .- (القاهرة) : دار ومطابع المستقبل ، (١٩٩٠م) . - ٨٧ص .

مي في فريكة الريحاني . - صوت المرأة (كانون الأول ١٩٤٩م).

الناعوري ، عيسى . بين المد والجزر لمي زيادة . - المجلة العربية للثقافة . - ع ٥ (٩/ ١٩٨٣م) . - ص ١٢٣ - ١٣٠.

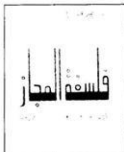
هذه آخر رسالة كتبتها مي إلى الريحاني ..صديقي العزيز الأستاذ الريحاني . - صوت المرأة - (كانون الأول ١٩٤٩م).

وحيد ، علاء الدين . مي زيادة والشاعرة اللبنانية وردة اليازجي . - الشعر . - س ١١ ، ع ٤٣ (يوليو ١٩٨٦م) . - ص ٨٠ - ٨٩ .

وفاة الآنسة (مي) . - الرسالة . - س ٩ ، ع ٤٣٤ (٧ شوال ١٣٦٠هـ / ٢٧ أكتوبر ١٩٤١م) . - ص ١٣٣٠.

وهذه رسالة من الريحاني إلى مي : أيتها العزيزة مي . - صوت المرأة (كانون الأول ١٩٤٩م).

يوم مي . - الرسالة - س ٩ ، ع ٤٤٠ (١٩ ذو القعدة ١٣٦٠هـ / ديسمبر ١٩٤١م) . - ص ١٤٩٨.



فلسفة المجاز :
بين البلاغة العربية
والفكر الحديث

للدكتور لطفي عبد البديع

ط ٢ ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م

في هذا الكتاب ، يرى المؤلف إلى كونية اللغة من حيث كونها **مسألة إنسانية ، بل لعلها** أن تكون سراً من أسرار **الحضارية**.

يجيء هذا الكتاب ضمن تصور فلسفي تبناه الفكر الحديث خلال رؤيته للوجود الإنساني من خلال رؤية الإنسان القديم للكون ، وهي رؤية لغوية لم تكن لتفصم بين الحس الإنساني وهذه الموجودات بأحيائها وجماداتها ، إذ الجميع يرتبطون من خلال إطلاق العلامة اللغوية ، التي تجيء ملتحمة بمسماها ، والتي تضيع فيها الحدود اللغوية المعيارية ، إذ لا حقيقة ولامجاز مطلقاً ، بل وجود ضبابي لايتحقق له قيمة إلامن خلال سحر الكلمات .

و « فلسفة المجاز » ينطلق من تصور يرفض فكرة المجاز من أصلها ، إذ يرى أنها راسب من رواسب النظرة العقلية المنطقية التي تجزيء الوجود وتبعثر اللغة ، ضمن سياق يفصل اللغة عن الحياة ، ويرى إلى اللغة والحياة لابوصفهما أصلاً واحداً ، ولكن بوصفهما أمرين منفصلين ، تتحول اللغة عندها إلى جثة هامدة تتناوشها مباضع البلاغيين ، فتتناثر إلى وضعين غريبين عن حقيقة اللغة وأساسها : حقيقة من جانب لها الأولوية والأسبقية مرتبطة بالمسلمات المنطقية الجافة ، ومجاز من جانب ، يجيء مترسماً خطى سابقة يمثلها الوضع اللغوي.

مكتبة

علامات النقدية



المتابعات :

خالد آل جعفر

نظرية الأجناس الأدبية
النادي الأدبي الثقافي بجدة
الطبعة الأولى ، ١٩٩٤
تأليف

* كارل فيتور * وولف ديترستميل
* روبرت شولس * هانس روبرت ياوس
* جان ماري شافر

تعريب : الدكتور عبد العزيز شبيل
مراجعة : الدكتور حمّادي صمود

إنّ البحث عن تسمية للنصّ المتشكل كتابياً ، أضحى مداراً مهماً في الدراسات النقدية المعاصرة ، على أن هذه الإشكالية كانت مثار إهتمامات السلف أيضاً ، فالجاحظ (ت٢٥٥هـ) يقف طويلاً في كتاب البيان والتبيين ليشرح موضوعات الخطابة وتقنياتها وأهم المبرزين فيها ، بالإضافة إلى رصده لنماذج متعددة تغطي الاتجاهات والتيارات المختلفة فيها ، فضلاً عن عنايته برصد الأخبار والنوادر ، وعن القصص والقصاصين يكتب أيضاً موضحاً حدود هذه (الصنعة) كما كان يهتم بالشعر والخرافات في كتابه الحيوان أو في كتبه الأخرى . وتتواصل إهتمامات النقاد القدامى بهذه الإشكالية لتصل إلى إبن وهب الكاتب (القرن الرابع الهجري) فيناقشها من حيث الأصناف التي تتشكل فيها النصوص ، وعلى أساس وظائفها ، يقول في البرهان في وجوه البيان (ص١٦٠) : « إعلم أنّ سائر العبارة في لسان العرب، أما أن يكون منظوماً ، أو منثوراً . المنظوم هو الشعر ، والمنثور هو الكلام . فالشعر ينقسم أقساماً منها القصيد ... وأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً ، ولكلّ واحد من هذه الوجوه موضوع يستعمل فيه » .

وكذلك وقف عدد غير قليل من علماء السلف العرب مناقشاً وجوه الإشكالية من جانب آخر يتمثل في رصد أشكال الكتابة (الرسائل، التوقيعات ، الخطابة ، المقامات ، الحكايات) كما يبين هذا أبو القاسم الكلاعي في إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في الشرق والأندلس ، (ص ١٠٢ ، ١٠٣) .

وكان أرسطو يصنّف المكتوب إلى ثالوث عُرف به هو : (الشعر – الملحمة – الدراما) ، فيما كان يطوّر هذا التصنيف قسم من النقاد المعاصرين واجداً له المسوّغات النظرية والقرائن الواقعية ، فيما رفض القسم الآخر هذه القسمة ومنهم هو جو، بل أن كروتشه كان يعلن موت الأجناس ليحل محلها ظاهرة « هنري ميشو » الأثر الكلي الذي يحوي الأجناس جميعها ويختزلها ليتجاوزها ويتعالى عليها .

وعلى هذا فمشكلة الأجناس الأدبية تسجل حضورها في الإشكالية المنهجية كما أنها تكتسب فاعليتها من وجوه عدةّ ، منها طبيعة المصطلح وحدوده ، واستدلالاته ومن ثمّ الاتجاهات النقدية التي إستحضرته أداة في فهم طبيعتها والكيفية التي سخّرت المصطلح بها في خدمة أغراضها. كما أن الاتجاهات المعاصرة الأخرى الفكرية والفلسفية والاجتماعية كانت تعالج قضية الجنس لا من حيث كونه نصًا أدبياً معزولاً ، بل من حيث علاقته بالبنية التي ينشأ فيها والإستجابات التي يحدثها نشوء نسق كتابي جديد ، ومدى علاقته بالنصوص الأخرى في تبايناته واقتراباته .

ومن خضم هذه الاهتمامات يأتي هذا الكتاب ليثير جوانب مهمة من هذه الاهتمامات، ولأنها إهتمامات كان لابدّ أن تتباين وأن تكثر الرؤى التي تشكل إستنتاجات تَرصد الجنس الأدبي المعين ؛ ولعل قيمة هذا الكتاب تنبع بدءاً من التنوع الثر الذي أوضحته خمسة أقلام تنتمي إلى بيئات ثقافية مختلفة ، كما أنها تستغرق – أي هذه البحوث الفترة الواقعة من عام ١٩٣١ حتى ١٩٨٣.

فالمقال الأول الذي كتبه الألماني كارل فيتور سنة ١٩٣١ بعنوان (تاريخ الأجناس الأدبية)، فيه دراسة للمفهوم الإصطلاحي للجنس إذ يقرّ المؤلف أن غياب التصنيف الدقيق كان يقود إلى ظهور تناقض بيّن في تعريف الجنس ؛ فإذ تكون الملحمة والمأساة والشعر الغنائي أجناساً كبرى، فإنّ الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي تدعى أجناساً أيضاً. وعلى ذلك فالجنس يضمّ ضربين مختلفين .

ويرغب المؤلف في تبويب الأجناس أن يعتمد التقسيمات التي جاءت بها العلوم الطبيعية (جنس - نوع)، حيث يكون الجنس وحدة كبرى ، في حين يعرف النوع بأنه كيان فرعي ، ومن هنا ففي حين يطلق على الشعر الغنائي (جنساً) ؛ فإن (الأنشودة و السونيتة والأهزوجة والقصيد الغنائي) تكون أنواعاً .

وترجع الأهمية الحقيقية لهذه المقال إلى ما يشيره المؤلف في جدوى دراسة تاريخ الأجناس الأدبية من حيث الإهتمامات التي تضطلع بها، ومن حيث المنهج الذي تتحرك فيه المقالات التي كانت تعرض لتاريخ الجنس الأدبي ؛ فيرى المؤلف أنّ الإشكالية المنهجية هي التي كانت تَسِم جلّ المكتوب عن التاريخ للجنس الأدبي، ويجمل هذه المنهجية مجموعة من الأسئلة التي كانت تصادف هؤلاء المؤرخين ، وهي :

١ - ممّ يتكوّن الجنس الأدبي ؟

٢ - ما هي العناصر التي تشكل أسسه ؟

٣ - ما هي خاصيّة الجنس الأدبي بالنسبة إلى مجموع الظواهر الجمالية ؟

ففي حين يرى مولر أنّ الشكل هو الذي يحدّد طبيعة الجنس، فإن المؤلف يتساءل عن الدلالة التي تعني « الشكل » فهل هي التشكل الخارجي أم هي الشكل الداخلي الذي يبني عليه الأثر الإبداعي ؟!

ويأتي المقال الثاني في الكتاب : (أدب العصور الوسطى ونظرية

الأجناس) وتاريخها في العصر الوسيط مع ظهور الأدب الشعبي الذي لايمكن تحديد تاريخ نشأة أجناسه الجديدة لأن منظري هذا العصر كانوا يحدّدون قيمة الأثر الأدبي من خلال الأساليب بعيداً عن اهتمامهم بقوانين الجنس .

ويرى ياوس أن تبين الجنس الأدبي هنا لايتم عن طريق كشف المميزات الشكلية والخصائص المضمونية ، بل إنّ ما ينظم المظهر الخاص أو البنية المستقلة لجنس أدبي ، يظهر في مجموعة من الخصائص والطرائق التي يهيمن بعضها فيمكن وصفه ضمن وظيفته بإعتباره مؤشراً لنظام ما. وإن الوسيلة التي تسمح بملاحظة الاختلافات المكوّنة للأجناس ، تتمثل في تجربة الإبدال ، ولذلك فلا يمكن إدراك إختلاف البنية بين حكايات الجنيات والأقصوصة من خلال الموازنة بين اللاواقعيّة واليومية ، ومن خلال (العجائبي) الذي يبدو طبيعياً في إحدى حكايات الجنيات وبين (الخارق) كما أن الفرق بين الأجناس يمكن أن يظهر عند الدلالة التي تظهر بها الشخصية نفسها في نصين (لنضع الأميرة في حكاية ما إلى جانب أميرة في أقصوصة ، وعندها ندرك الفرق بين الجنسين » .

أما المدخل الذي يتبناه المقال الثالث « صيغ التخييل» لروبرت شولس ، ١٩٧٤ ، فهو ما يصطلح المؤلف على تسميته بـ (إنشائية التخييل) حيث أن أدب الخيال لايعمل بنفس الشكل الذي تعمل به - في الواقع - بعض الأبنية الكلاميّة الأخرى التي ليست أبنية محاكاة ولا خيال، وهذا يعني أن المؤلف يعمل على إقامة إنشائية تقتضي أن الخيال يدرك على أنه جنس على حدة له خصائصه الذاتية وقضاياه الخاصة وإمكاناته الذاتية .

ويؤسس شولس نظريته الصيغية على فكرة أن كلّ الآثار التخييلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية تتأس بين عالم التخييل وعالم التجربة ، وهي (أنشودة عاطفية ، حكاية ، أهجية) ، فإذا كانت

الحكاية تعرض قسماً من الاشكال التخييلية التي يكون مجالها تصوير أحداث حقيقية وأشخاص حقيقتيين (الصحافة ، التراجم ، الترجمة الذاتية)، فالرواية الهجائية واقعة بين الحكاية والأهجية ، والرواية الرومانسية بين الحكاية والأنشودة العاطفية ويمكن تجزئة الرواية الهجائية إلى تكدية وهزل ، ويمكن تقسيم الرواية الرومانسية إلى مأساة وعاطفة .

ويقوم وولف ديتر ستميل بمناقشة ماذهب إليه شولس في المقال السابق ، ويكتب المؤلف « المظاهر الإجناسيّة للتلقي » ، ١٩٧٩ : واضعاً صيغاً محددة للجنس والتي لايمكن تحديدها من غير الوقوف على تجربة القارئ من خلال كشف المواقف التي تبنى عليها ؛ والنصّ لايكتسب صفته إلاّ عندما يحصل على قانون إجناسي يقرّبه من الواقع ، إذ يستحيل تصوّر الصيغ بمعزل عن علاقتها الحميمة بالحياة . وهذا يعني أن الوظيفة الإبستيمولوجية لايمكن إدراكها بغير قاعدة توظيف صيغي .

إلا أن ما يطرحه المقال الأخير في الكتاب يبدو مهماً في طرحه الجديد لمشكلة الأجناس الأدبية ، فـ « من النص إلى الجنس » لشافّر ، ١٩٨٣ يعرّض للقضية من باب علاقة النصوص بالأجناس ، والبحث كذلك عن العلاقة التي تربط نصاً معنياً بجنسه ، ويرى المؤلف أن الجنس بكامله ينبني إنطلاقاً من « إسقاط إرجاعي » ففي النصوص المتناولة فُرادي ، يتم عزل العناصر التي تتصل بالروح الجرمانية التي كانت رائجة سنة ٥٠٠ ب . م وإنّ هذه العناصر لاتمثل طبقة من المشاكلات النصيّة بين مختلف الآثار ، بل تتعالق واحداً إثر الآخر بهذه الروح المفترضة. إن ما يبني هكذا هو جنس خيالي صرف ، هو في الواقع نصّ مثالي ليست كل النصوص الحقيقية - إختباريا - سوى أصداء تتفاوت بعدا عنه ، بحيث يكون الجنس - لاجنس النصوص ولا جنس مادة هذه النصوص - وإنما هو جنس بعض العناصر المضمونية .

النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف : رامان سلدن

ترجمة : الدكتور جابر عصفور

الهيئة العامة لقصور الثقافة (آفاق الترجمة)

القاهرة : ١٩٩٥

إنّ المستجدات التي شهدها الدرس النقدي المعاصر شكّلت مجالات متنوّعة صارت تتحد مع بعضها مكوّنة إطاراً معرفيّاً جديداً عرف ب (النظرية الأدبيّة) ، على أن النظرية تختلف عن النقد الأدبي ، ففي حين يعني الأخير في البحث عن مكوّنات النص ومن ثم إصدار حكم عليها؛ فإنّ النظرية الأدبية لا تعتدّ بالأعمال الأدبيّة المفردة إلاّ عندما تريد أن تبيّن إتجاهاً نقدياً ، وإنّما تهتم النظرية بالمبادئ التي تحكم مواقف النقاد من الأعمال الأدبيّة المفردة ، ولأنّ هذه المبادئ تختلف من منظر لآخر، فإنّ ما يفرّق بين إتجاه نقدي وآخر هو درجة التركيز على الجانب الذي تقوم النظرية النقدية عليه ، سواء كان هذا الجانب المرسِل (المؤلف) ، أم الرسالة (العمل الأدبي) أم المتلقي (القارئ) وذلك حسب النموذج الإتصالي الذي إقترحه جاكبسون .

على أن الإتجاهات التي تنطوي عليها النظرية الأدبية المعاصرة تتباين بين إنسانية وألسنته وايديولوجية ونسويّة وهيرمينوطيقية . ولعل هذه الاتجاهات تحسم المنشأ الذي ترعرعت فيه هذه النظرية حتى إستوت جهازاً معرفيّاً ، وهي إذن علم غربي ، وإن ما نشهده هذه الأيام في الساحة العربيّة من إسهامات ثرة لبعض علمائنا في هذه المجالات. إنما يجعلنا متفائلين في تشكل نظرية أدبية عربية على الرغم من إدراكنا أن هذه الإسهامات بدت مستفيدة إستفادة ملحوظة من هذه النقود الغربية.

إن هذا الكتاب الذي أعدّه مؤلفة دليلاً للنظريات الأدبية المعاصرة، يقدّم مدخلاً نظرياً مهماً يقوم على تقويض مفهوم القراءة بوصفها نشاطاً بريئاً ، وقيام مساءلة تنشد البحث عن تركيب المعنى في النصّ أو حضور الإيديولوجيا في النتاج الفني والمؤلف في المدخل يعتمد في تصنيفه النظريات المعاصرة على منهج جاكبسون ، غير أنه لم يعرض النظريات النقدية الحديثة جميعها ، فنقد الأسطورة لم يكن إتجاهاً بارزاً مثيراً للتحدي في المسلمات التي أثارتها النظريات الأخرى .

ويعرض المؤلف للاتجاهات الآتية :

أ : النزعة الشكلية الروسية : يدرس المؤلف فيها علاقة النقد الجديد بها ، فالنقد الجديد يشبه الشكلية الروسيّة في السعي إلى استكشاف الخصوصيّة الأدبية للنصوص ، وكلا النوعين من النقد يرفض النزعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها ، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي في القراءة . ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر إهتماما بالجوانب المنهجية وأكثر انشغالا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب. أما النقاد الجدد ، فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتميز للنصوص تأكيداً للانفصال بين المعنى الأدبي والتصوّرات العقلية المنطقية، كما أن الشكليين الروس لم يخلعوا على الشكل الجمالي الدلالة الأخلاقية الثقافية التي خلعها عليه النقاد الجدد. ثم درس المؤلف التطوّر التاريخي للشكليّة الروسية ليصل إلى نظريات باختين وأطروحات جاكبسون و تنيانوف وأعمال موكاروفسكي التي يعدّها متجاوزة للشكلية الخالصة التي طرحها شكلوفسيكي وتوما شفسكي وايخنباوم تلك الاهتمامات التي يراها المؤلف إرهاصات مهّدت ظهور النقد الماركسي .

ويعرض المؤلف في الفصل الثاني للنظريات الماركسية فيذهب مع

جيمسون بأن النوع الوحيد من الماركسية الذي يمكن أن يكون له تأثير على الموقف في العالم بعد الصناعي للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسيّة التي تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة هيجل، أي العلاقة بين الجزء والكل ، والتضاد بين العيني والمجرّد ، ومفهوم الوحدة الشاملة وجدل المظهر والجوهر والتفاعل بين الذات والموضوع، فليس هناك من منظور الفكر الجدلي - موضوعات ثابتة غير متغيرة، بل إنّ الموضوع الواحد يرتبط إرتباطاً لا ينفصم .

ويعد المؤلف الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس من الكتابات البنيوية ، ويرى أن الأساس النهائي للنظريات عند الماركسيّة هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية ، أما هو عند البنيوية فهو طبيعة اللغة ، وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التغييرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع ، وتظهر ظهوراً غير مباشر في شكل أدبي ؛ فإن البنيوية تدرس التفاعل الداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي.

ومن هنا يعرض المؤلف في الفصل الثالث للنظريات البنيوية التي صادرت المؤلّف وأعلنت نزعتها المضادة للاتجاه الإنساني في النقد الأدبي الذي يجعل من الذات مصدر المعنى الأدبي وأصله .

أما النظرية البنيوية للقص فإنها تنطلق من التماثلات التي تصل الأدب باللغة ، بالمعنى الذي يجعل من النحو (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسي لقواعد القص ، فحين يتحدث تودوروف وغيره عن نحو للقصّ فإنهم يبدأون من التركيب الأولي للجملة نفسها من حيث إنقسامها إلى مسند ومسند إليه . وكذلك ذهب بروب إلى عدّ الشخصيات النمطية (البطل ، الشرير) مسنداً في الجملة ، والأحداث النمطية مسنداً إليه. ووجد وظائف للمحكي في الحكاية حيث تعني هذه الوظائف الوحدات

اللغوية الأساسية للقص وعددها لديه إحدى وثلاثون وظيفة ، وحلل كلود ليفي شتراوس أسطورة أوديب وفق النموذج اللغوي فالواحدات الصغرى في الأسطورة هي ميثيمات التي تمثل الفونيمات والمرفيمات في علم اللغة .

لكن الفصل الرابع يقف على حدود نظريات ما بعد البنيوية، فيخالف فيه المؤلف ما يذهب إليه بعض النقاد الذين يعتقدون أنّ ما بعد البنيوية تمثل تطوّراً لجوانب متضمنة في البنوية ، إذ يرى أنّ اهتمامات البنيوية بعالم العلامات التي يصنعها الإنسان كان مثار سخرية نقاد مابعد البنيوية الذين يراهم المؤلف بنيويون اكتشفوا فجأة خطأ منهجهم.

ويحيل المؤلف الحركة المضادة هذه إلى نظرية سوسير اللغوية التي رأت أن لا وجود لصلة ضرورية بين الدال والمدلول ، فما يمثله بارت في مرحلة ما بعد البنيوية هو رفضه النظرة التقليدية التي رأت أن المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة للتفسير. أما أهم إنجاز (لكرستيفيا) في دراسة المعنى الأدبي، فهو كتابها عن ثورة اللغة الشعرية ، حيث تنطلق من منظور فكري مختلف عن منظور بارت، إذ تعتمد على التحليل النفسي لاستكشاف العملية التي لا تكف فيها العناصر (اللاعقلية) و (متغايرة الخواص) عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقليا. ومن ثم يأتي (لاكان) ليميز بين الخيالي والرمزي مناظراً في هذا كرستيفيا التي ميّزت بين السيموطيقي والرمزي ؛ فالخيالي لدى لاكان حالة لاتنطوي على تمييز واضح بين الذات والموضوع ولا توجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات . وينظر (ديريدا) إلى الازدواج بين الكتاب والكلام مثالاً على ما يسمّيه بـ (التراث القهري) فللكلام مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي تحتلها الكتابة التي تهدد ما ديتها بتعكر نقاء الكلام .

أما فوكو فإنه لا يختلف عن غيره من مفكري ما بعد البنيوية في النظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانيا مركزيا ، ولكنّه لا يراه عاماً كونيا ، أو بحراً هائلاً من الدلالة فهو يهتم بالبعد التاريخي من الدلالة في التغير الخطابي .

ويتحاور الفصل الخامس مع النظريات المتجهة إلى القارئ ، فهذا النقد يرى أن معنى النص لايتشكل بذاته فقط فلابدّ من عمل القارئ في المادة النصية لينتج معنى . يذهب مولفجانج أيزر إلى أن النصوص الأدبيّة تحتوي دائماً على « فراغات » لايملؤها إلاّ القارئ وينشأ الفراغ بين مقطعي نص بسبب عدم تحديد العلاقة بيهما . وتنفتح الفينومينولوجيا على الدور المركزي للقارئ في تحديد معنى النص ، كما يذهب جوناثان كوللر إلى أن أية نظرية في القراءة لابدّ لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء .

ويوضّح الفصل الأخير من الكتاب مظاهر النظرية النسوية في النقد ، والتي ترى وجوب تطوير خطاب أنثوي لا يمكن تقييده فكريّاً بنسبته إلى تراث نظري معترف به . إلا أن المؤلف يرى في ناقدات الحركة النسائية إنجذابهنّ إلى أنماط نظرية ما بعد البنيوية عند لاكان ودريدا ، لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة مذكرة . ولقد قدمت نظريات التحليل النفسي عن المحركات الغريزية عوناً خاصاً إلى ناقدات الحركة النسوية في محاولتهن الكشف عن ما تتضمنه بعض الكتابة النسائية من مقاومة مدمرة للقيم الأدبية الرجالية السائدة .

ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه التعليمي وبالاختصار ، لكنّ فيه وعياً نقديا وسم عرض المؤلف لهذه الاتجاهات النظرية فلا نراه متحمساً لأي إتجاه يوضحه .

نظريــة التــلقي : مقدّمة نقدية

تأليف : روبرت هولب

ترجمة : الدكتور عز الدين إسماعيل

النادي الأدبي الثقافي بجدة

الطبعة الأولى ، ١٩٩٤

كان تعدّد المدارس النقدية فاتحاً باب مناهج البحث على مصراعيه فحيث تتباين الأدوات المعرفية في كشفها عن جماليات الابداع الفني، فإن حدود المنهج تغيب ويظلّ وسواس الاكتشاف الحقيقي والفاعل يهيمن على أذهان المشتغلين في حقل الأدب . فكلّما بزغ منظور لاحق، كان لابد أن يستلهم سلفه مستفيداً من تأصيلاته ومضيفاً إليها تارة، و مناقضاً لها تارة أخرى ، غيـر أن هذا التناقض لم يكن ليُنبت عن جذوره التي نشـأ فيها ، فالبنيوية في القدر الذي تختلف فيه مع الماركسيّة ، فإنها تستلهم مدلولاتها وطرائقها في الكشف عن المضامين والآليات، ومثلها الأسلوبية في علاقتها مع حلقة براغ وإضافات سوسير واللاحقين. فالمنازع المعرفية تتعدّد بين اجتماعية وفكرية وأدبيّة وإنسانية ، بيد أن هذا التعدد لم يكن يُصنّف النقود في حقول معزول بعضها عن بعض ؛ بل أن تزاوجاً مثيراً يساهم في بلورة منهج جديد، فما ينشأ في الفكر سرعان ما يجد له حضوراً مؤثراً في الأدب وما يظهر في الفن نزوعاً يتسرّب في النظرية النقدية منزعاً.

لكن المثير حقاً في هذه الاتجاهات أو تلك الايديولوجيات أنبناؤها حول مركز تتماثل إليه مواصفاتها متخذة صفة (نظرية) لتجتمع هذه

النظريات أخيراً متعايشة فيما يعرف هذه الأيام بـ « نظرية النقد » حيث تقدم هذه النظرية موقفاً من الحياة التي تعدّ حسب منظريها نصاً كبيراً وإذا ما أريد فهمه ، فإنه يجب تلامح هذه النظريات مجتمعة .

وتظهر (نظرية التلقي) في مفهومها الألماني في هذا الكتاب إذ يؤطرها هولب في نشأتها والعوامل التي ساعدت على تبلورها حقلاً معرفيًا ، لكنه قبل هذا يقوم بدراسة مصطلح التلقي ليضع يديه بعد ذلك على حدود له فـ « نظرية التلقي تشير إجمالاً إلى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ ، غير أن هذا الاهتمام يختلف عن اهتمامات النقاد الأمريكيين المعاصرين في ما صاغوه عن رؤيتهم لفكرة القارئ / الاستجابة ، إذ لم تتفاعل المدرستان الألمانية والأمريكية ، فبدا لذلك على حد زعم المؤلف أن التماثل بينهما في المنظور النقدي العام سطحي وتجريدي .

فنظرية التلقي التي راجت في ثمانينيات هذا القرن كانت تهتدي بالتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية التي شهدتها ألمانيا الغربية وقتذاك ، ويرجع المؤلف ظروف النشأة إلى الأزمة المنهجية في الدراسات في الستينيات مما بدا اهتماماً لدى بعض النقاد في إيجاد نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن.

فكان ياوس - أحد منظري التلقي - يكتب دراسته (التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية » ليبين عيب الماركسيّة القائم على الإجراءات الآلية، وكذلك كساد البنيوية التي لم تتبنَّ وضعاً نموذجياً . مقترحاً (نظرية التلقي) لتكون نموذجاً جديداً لما يراه (نموذجاً) ياوس والذين تلوه .

يشرح هولب بعد ذلك الإجراءات الجديدة التي أضافتها نظرية التلقي لدراسة الأدب والنقد ، فهي تدرس الأدب الإعلامي والأدب الشعبي اللذين أستبعدا عن مجال الدراسة، كما أن مصداقية النظرية

يمكنها أن تتأكد في الاهتمامات الأدبية في المسرح والرواية التي باتت تؤكد دور القارئ في نتاجاتها .

على أنّ مصادر (نظرية التلقي) ، على الرغم من وجودها في التراث البلاغي العام الذي بين دور الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ . وفي « فن الشعر » لدى أرسطو ، فإنّ إرهاصات الستينيات في ألمانيا ، هي التي أظهرت (نظرية التلقي) ، ويحدد المؤلف هذه المصادر المؤثرة في النظرية ، وهي :

أ - الشكلانية الروسية : فقد رصد الإهتمامات المشتركة بين «نظرية التلقي » و (نظرية الشكلانيين) ، وهي التغريب في التصورات الأدبية بفعل الأداة الفنية ، والوقوف على سيرة الكاتب لما تشكله من دور مهم في فهم المتلقي ، ودراسة دور الأجيال المتعاقبة ليتم تحديد الإبداعات الجديدة وإحلالها عند التقنيات القديمة ، ومن هذه الاهتمامات أيضاً هي دراسة الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما في تفسير مايطرأ من تغيير في قواعد الأدب وفي الاتجاه النقدي على السواء .

ب - بنيوية براغ : يتجه المؤلف في تبيان تلاقيها مع نظرية التلقي، إلى واحد من منظريها هو (جان موكاروفسكي) الذي فهم العمل الفني رسالة كما هو موضوع جمالي ، وهذه الرسالة تتجه ضرورة إلى مجموعة متلقين عليهم فهم مكامن الابداع الجمالي ، ولهذا جاء موكاروفسكي بـ (سوسيولوجيا الفن) إذ إن المتلقين نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة . على أن نظرية التلقي لدى بنيويّ براغ كان أكثر رسوخاً على يد تلميذ موكاروفسكي وهو موديشكا .

جـ ظواهريّة إنجاردن : تفهم فلسفة الظاهرية العملَ الإبداعي غير مستقل بذاته ولا نهائي، فهو أي الإبداع - يتشكل في بنية مؤطرة تحتاج احزاء منها على الإبهام المتوالد عن فجوات داخل العمل ينبغي على

القارئ أن يملأها ؛ أي أن العمل الابداعي بحاجة دائمة إلى القارئ المتلقي الذي عليه أن يُعمل خياله دائما حتى يتسنى له فهم العملية الإبداعية . ومن هذا الفهم يمكن أن تلتقي الفلسفة الظواهرية مع نظرية التلقي .

د – هرمنيوطيقيا جادامر : يعدّ رفظ جادامر للمنهج العلمي وتبنيه النشاط التفسيري (الهرمنيوطيقي) الذي يعي الطابع التاريخي العملي وعلاقته بأفق الفهم ، ثم دراسة لوفينتال علاقة العمل الفني بالمتلقي من الجانب الاجتماعي النفسي ، ومن بعدهما جوليان هيرش الذي أكد على الآثار التي يحدثها العمل الفني على جمهور المتلقين ، وكذلك شوكنج الذي ركز على دراسة سوسيولوجيا الذوق . كلّ هذا يعدّ من الإرهاصات المهمة التي ساهمت في نظرية التلقي .

هـ – سوسيولوجيا الأدب : كان اهتمام الإرهاصات المتقدمة لنظرية التلقي تعني في الجانب الفلسفي، لكن هانزروبرت ياوس جاء إلى المناقشة المنهجية من باب تاريخ الأدب، مبيناً في هذه الجوانب التي ألحّ عليه بإيجاد بديل منهجي للمدارس الشائعة لما تتضمنه من خلل كانت تقع فيه عند مناقشتها العمل الإبداعي ، فالمنهج الوضعي يعالج النتاجات الأدبية بوصفها أسباباً مؤكدة ، والشكلانيون متعلقون بجماليات (الفن للفن) كما أن نظرية الانعكاس عند الماركسي لوكاتش وجولدمان تحمل نقصها في رحمها. أما المنهج الذي يراه ياوس ملائما فهو الذي يجمع بين مزايا الماركسيّة والشكلانية ، أي يحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية ويحتفظ في الوقت ذاته بثمار الإدراك الجمالي .

ثم يأتي إيزر زميل ياوس ليسأل عن الكيفية التي يكون فيها للنص معنى لدى القارئ ويريد به المعنى الناشىء عن عملية التفاعل بين القارئ والنص . فيجد ذلك في ما يصطلح إيزر على تسميته بـ (القارئ الضمني) الذي يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما لتقيم جسراً

بينه وبين النص ، وكذلك مصطلح (المواضعات) وهي المنطقة التي يلتقي فيها القارئ بالنص في عملية التواصل .

ثم يستعرض المؤلف ما قدمه تلاميذ مدرسة كونستانس من إسهام في صياغة نظرية التلقي .

هذه هي الجوانب العامة التي يشيرها المؤلف ليؤرخ « نظرية التلقي» ، ولا شك أن أهمية هذا الكتاب أنه يوفر مدخلاً جديداً في فهم العملية الإبداعية في النقد المعاصر ولعله يكشف الجوانب التي لم تستطع الاتجاهات النظرية السابقة أن تحللها وتقف على مكوّناتها ودلالاتها المعرفية والمضمونية .

كما أن أهمية هذا الكتاب تكمن في أنه يفتح الأذهان ويوجهها في إمكانية رصد الرؤى والأفكار التي يمكنها أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني في الفكر النقدي العربي ، ليساهم في تطوير النظرية النقدية العامة .

الموقف من القصّ في تراثنا النقدي

تأليف : الدكتورة ألفت كمال الروبي

مركز البحوث العربيّة

القاهرة : ١٩٩٥

مازالت قضية الجنس الأدبي غير محسومة في الفضاء النقدي، فالاتجاهات المختلفة التي تتعامل مع النصوص لإستكشاف هويتها الكتابيّة لم تستقر هي الأخرى وبدا كل اتجاه جديد مظهراً عيوب وتناقضات الاتجاهات السابقة له ، ففي حين تعتمد بعضها الخصائص الشكلية أو المضمونية، فإن البعض الآخر رأي بنية الابدال دليلاً على حدود الجنس الأدبي فيما ذهب آخر إلى التخييل فيصلاً بين اتجاهات الأجناس المختلفة . هذا في الأدب لدى الغرب مثلما هو في الفكر والفن والاجتماع .

أما القضية لدى النقاد العرب القدامى فقد كانت هي الأخرى مثار إهتمامات متباينة في البحث عن الحدود الفاصلة بين الخطابة والمثل والحادثة التاريخية والتوقيعات .

هذا الكتاب يعرض لموقف النقد القديم من القصّ ، لكنّه يبتدأ بمقدمة مهمة عن وضع (القصة) في النقد الحديث ، فبعد أن ترصد المؤلفة التردد والاستحياء الذي ظهرت به القصص الحديثة ترى أن السبب لايعود إلى التفسير الإجتماعي المبسط الذي علّل هذه الظاهرة بمسايرة الكاتب للممارسات والعادات التي تسود « بيئته ». وإنما يرجع إلى التقاليد الأدبية الموروثة التي تمسّك بها المحافظون في العصر الحديث ، وجهدوا في

تثبيتها، فقد كانت تستبعد الأشكال القصصيّة من ساحة الأدب المقدر، ورغم أن أشكالاً متنوعة من القص عرفت واستمرت منذ القدم في المجتمعات العربية، فإنّ نقاد الأدب العربي القدماء، أهملوا هذا الإنتاج القصصي، وما أضطروا إلى التعرض له من إنتاج قصصي إما أسقطوه من الإعتبار الأدبي أو وضعوه على هامش « المتن » الأدبي الذي يعتد به أو يرجع إليه.

ومن هذه النقطة تبدأ المؤلفة دراستها وتنهيها أيضاً بدراسة موقف النقاد القدامى من القص، على الرغم من أنها تشير بدءاً إلى أن إغفال هؤلاء النقاد لقضية القص واهتمامهم بالشعر كان يشكل موقفاً منهم لمناهضة الأشكال القصصية.

على أن الدراسة لاتعنى بدراسة أشكال القصّ، وإنما تذهب إلى تقصي مواقف القدامى من القص على الرغم من محدودية هذه المواقف، هذه المحدودية التي تراها المؤلفة ذات مغزى، إذ إن الفجوات الصامتة تعبر عن موقف من القصّ ضمنياً كما تعبر عنه المواقف المكتوبة.

تنتظم هذه الدراسة في ثلاثة فصول: يهتم الأول منها بتصور النقاد للقص بوصفه جنساً مستقلاً عن الأجناس الأدبية النثرية الأخرى ومدى وعيهم بمفهوم القصّ من خلال تناولهم بعض أشكاله التي عالجوها عرضاً أم قصداً. فالنقاد الذين عنوا بالنثر لم يعرضوا للقصّ جنساً أدبيًا نثرياً مثله مثل الخطابة وصناعة الترسّل، فمنهم من أغفل ذكره تماماً، ثم حصره في مفهوم جزئي، ومنهم من أشار إلى بعض أشكاله ممثلة في أعمال بعينها وعلى الرغم من أن بعضهم حاول أن يضع تعريفاً لبعض هذه الأشكال؛ فإنه لم يوجد ناقد من هؤلاء اهتم بحصر أشكال القصّ، في الوقت الذي اعتنى فيه معظمهم بحصر أشكال النثر.

لكن المؤلّفة بعد استقرائها لموقف النقاد من القصّ رأت أن معالجتهم للإشكالية تمت على جانبين شفاهي ومكتوب. ولذلك فقد خصصت

الفصل الثاني لدراسة القصص الشفاهي مبينة أركانه ومن خلالها تمت دراسة الفصل ، وهي :

(القاص ، المادة القصصية ، المتلقي) . ووجدت المؤلفة من خلال قراءة النصوص العديدة أن نظرات النقاد ترتكز على موقف رسمي عام سائد من القاص في المجتمع العربي الإسلامي منذ وقت مبكر ، يمثله المحدثون والفقهاء والعلماء وأصحاب السلطة السياسية . فنظرة هؤلاء النقاد - حسب رأي المؤلفة - تعبّر عن السلطة الأيديولوجية المسيطرة في المجتمع العربي ، حيث فرضت . . صورة ثابتة للقصّ وما ينبغي أن يقص، وقد تحددت معالم هذه الصورة في بعض المصادر التاريخية القديمة فضلاً عن كتابات بعض رموز هذه السلطة من المهتمين بالقص والقصاص.

وكان الفصل الثالث مخصصا للكيفية التي عالج بها النقاد القدامى للقصص المكتوب من خلال ثلاث مدارج هي : النصّ القصصي والواقع ، وثانيها النص القصصي كقول لغوي سارد ، والأخيرة مكانة القصّ وأهميته .

وترى المؤلفة أن مكانة القصص المكتوب قد تحدّدت بالنسبة للأدب الرسمي النثري خاصة الكتابة الديوانية ، كما تحددت بالنسبة للمعارف الأخرى التي وضعت في سياق المقارنة معها أيضاً من سياسة وفقه وتاريخ . ومن هنا تحدّدت قيمته فبدأ الأدنى دائما ، وبهذا يمكن أن نفهم كيف أمتهن القصص كما يمكن أن نفهم سبب دفاع مبدعي القصص عما يقدمون واعتذارهم المسبق عنه مع الحرص على إثبات الفوائد العملية والنفعية التي يقدمها القصص .

وتقف المؤلفة في خاتمة الكتاب على النقطة التي إبتدأت بها مستنتجة التأثيرات التي كان لها التأثير الواضح في الإنتاج الأدبي في العصر الحديث .

دراسات نقدية في الأدب الحديث
مقالات الستينات

تأليف : عزيز السيد جاسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة : ١٩٩٥

لقد حتمت طبيعة التجربة الأدبية أن يأخذ النقد الأدبي سمات حضارية وتاريخية كثيرة ، فبعد أن أصبح الأدب مصدراً للفكر الإنساني المتفاعل مع الواقع ، صار خلق الصيغ الفنية والجمالية نابعاً من بيئة المجتمع . ولهذا فالنقد ليس موقفا من النص يستخلص من الذوق الذي لايعتمد كثيراً على منهج واضح . بل صارت له مناهج متباينة أفصح عنها النقاد حينما عبّروا عن مواقفهم من الحياة فتبنوا إنتماءاتهم الفكرية والسياسية والدينية والأخرى ، هذه الإنتماءات التي رسمت مناهج نقدية ومدارس أدبية جديدة كانت تتخذ مداخل علمية في تحليلها النص الأدبي عندما تريد تحديد قيمته الفنية ومكانته الجمالية . فالنقد المعاصر - إذن - يخضع إلى أذواق متخصصة تهتم بالفكر والحضارة والسلوك وإيجاد نظرة مستقبلية تستند حركتها إلى مجموعة المناهج النقدية التي إعتمدت التقويم الأدبي والتعليل النقدي والتحليل الفني باحثة عن جوهر العمل الأدبي .

إن هذا الكتاب الذي يعمد فيه المؤلف إلى دراسة واقع الأدب المعاصر ، يبدو منسجما إسجاماً كبيراً مع حركة النقد كما هي عليه هذه الأيام في مداخل النظرية الأدبية ، ففيه عناية بأركان متباينة من هذه الاتجاهات التي يكتب فيها النقاد الآن ولما يزالوا يكتبون ، ويكتسب هذا

الكتاب أهميته في الحضور الذي تسجله المقالات التي كتبت في ستينيات هذا القرن ، إذا لم تتمخض تلك الفترة عن نقود عُرف عنها هذه الفاعلية النقدية وهذا الكمّ من الوعي المعرفي الذي يستفيد منه المؤلف كثيراً في صياغة أطره النظرية . ويمكن أن يجد القارئ تماثلات مثيرة بين التأسيسات التي يبلورها المؤلف وبين المنطلقات المستجدة في حركة النقد العالمي المعاصر في اهتماماته بالأنساق الفكرية والمعرفية والاجتماعية والأخرى ، هذه التماثلات التي تغري الناقد المقارن لكنها لا تعضد فاعلية التأثير فبين إنطلاق النظرية الأدبية وبين كتابة هذه المقالات سنوات لم تكن النظرية تستوي بعد إتجاهاً له اهتماماته ولديه آلياته الخاصة وحفرياته الفنية .

في مقدمة الكتاب يحدّد المؤلف إتجاهه في البحث ، ويعرض للقارئ إشكالية النقد المعاصر في إعتماده على الأطر المنهجية الجامدة التي ترتبط بالعقل نائية عن الفهم الإنساني ، فيرفض المؤلف هذه الإتجاهات معتقداً أن المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التمنهج النقدي قد زيفت حضارة الإبداع ؛ إذ إنّ التنظيم المنهي في مدارس الأدب الذي كان في البدء توسعاً يمتد للإحاطة بحركة التاريخ أضحى قيداً للتاريخ ، ولعلّ هذا الجانب في الرفض يذكرنا بما عمدت إليه الإتجاهات المعاصرة التي عكفت على تبيّن الإنساني وتبني مواقف منه كما هي لدى روّاد مدرسة التلقي أو إسهامات ميشيل فوكو في هذا الجانب حينما رفض التقسيمات المتداولة في المساحة النقدية التي كانت تتعايش معه .

ويقسم الكتاب إلى ثلاثة أركان ، يهتم الأول بنظرية الشعر ، فالمقال الأول يرى أنّ « الشعر ثورة مستمرة وتحطيم كلي لحواجز اللّغة ... فالروح الشعريّة تسعى إلى إذابة الفروق بين (الكلمات) و (المعاليل) ، فيذكرنا هذا بما عرضه إليوت في (تحدي اللغة) عندما ذهب إلى زحزحة مواقعها لأنه كان يعتقد أن الصراع يكمن بينه وبين قصيدته . كما أنه

- أي هذا المدخل اللغوي - يذكرنا أيضاً بالفكرة التي بثها أصحاب الإتجاه الأسلوبي في النظرية عندما رأوا أن الأساليب أنواع من الأنماط اللغوية وحيث تتعلق بالسياق ، فإنها تتحدى بصورة مطلقة فكرة أنواع النصوص .

على أن الشاعر الذي لم يتحرّر من سلطة اللغة يعيش كما يرى المؤلف - تناقضاً واضحاً ، ففي حين يوهمنا الشاعر بتحرّره النهائي من الأشياء الدائرة به ، وانتقاله إلى عالم جديد يزدهي صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صوراً تعكس عالمه الذي إختفى به ، ولكنه يصدمنا عندما يعود من جديد ويرتمي في حضن الأشياء .

لكنّ المقالات التالية (الشعر والزمن والموسيقى والشعر والحدس / والشعر والرقص / والشعر والمخدّر / والشعر والجذور » تمثل إستباقا بينا لاهتمامات ما بعد الحداثة في الغرب الذين رأوا أنّ الشعر والأدب بخاصة يتسع للغناء والسينما والرقص ، في حين تبدد نظرته في الحدس ،والمخدر والجذور قريبا من اهتمامات النقاد المعاصرين الذين عكفوا على دراسة قصيدة النثر الفرنسية ومكوناتها والمؤثرات فيه كما عرضت لها سوزان بيرنار في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) .

وفي القسم الأوّل أيضاً مقالة أخرى عن (ارستقراطيّة الشعر الحر) يدرس المؤلف من خلالها علاقة النصّ بالقارئ ، ففي حين يستعرض الإتهامات الموجّهة للشعر الحر لدى العرب في أنه معزول ومحصور ضمن نفر محدود ومجرد من الشعبية ، ويردّ عليها في تبيان أن عدم التغلغل الجماهيري ليس نقيصة تؤخذ على الشعر الحر وإلاّ لكان علينا أن نسخط على - النظرية النسبيّة - وعلى الكثير من الإنجازات العلمية التي تستفيد منها الناس ولا يدركها إلا المتخصصون .

وهذا الفصل يمكن أن يكون مدخلاً طريفاً لنظرية التلقي في الوسط

العربي ، هذه النظرية التي رأى فيها الدكتور عز الدين إسماعيل إمكانية يمكن أن نعثر عليها في أدبنا العربي : فمفهوم الثغرات التي تنشأ في النص بسبب عدم الوضوح لدى إنجاردن ولدى بقية رواد الفلسفة الظواهرية، يمكن أن تكون هي نفسها ما يريد به عزيز السيد جاسم عندما يتحدث عن الغموض والإبهام في الشعر الحر وعن الفجوات التي تحتويها القصيدة وعلى القارئ أن يقوم بعملية التوصيل الذهني بينه وبين النصّ.

لكنّ المقال الآخر (العوامل في تزييف الشعر الحديث) يثير جانباً مهماً عندما يعلّق على اهتمامات القصيدة المعاصرة التي يراها المؤلف راغبة في إثارة لذّة خاطفة أو تجاوب سريع ووقتي وزائل مادام الشاعر يمثل وضعاً برجوازياً .. ويمكن أن يكون هذا الجانب والعرض التطبيقي الذي يَسم فيه المؤلف مجموعة من الشعراء المعاصرين ، قريباً بما يطرحه رولان بارت في (لذة النصّ) عندما رأى أن القرّاء أحرار في ربط النصّ بأنصاف من المعنى ، وفي تجاهل مقصد المؤلف .

ويأتي في القسم الأول بدراسات نقدية لقصائد مجموعة من الشعراء هم بلند الحيدري وسعدي يوسف وعبدالرحمن طهمازي .

في حين يهمّ القسم الثاني من الكتاب بالجوانب الفكرية والاجتماعية التي لها علاقة بالأدب ، ففي حين كان سارتر يسأل في كتابه الشهير (ماالأدب) يظهر عزيز السيد جاسم في سؤاله (لمن يكتب الأديب؟) دارساً علاقة الأدب بالمجتمع وما يمكن أن يقدّمه الأدب إلى الوضع الإنساني ، ويرى السيد جاسم أن الأديب يكتب للإنسان ، وإن عليه أن يكون ملتزماً بالقيم الفنية والجمالية والخلقية التي تمجّد الإنسان. ويبحث المؤلف أيضاً عن (أخلاقية الروائي) و (نظرات في الأدب الوجودي) مركّزاً على العلاقة بين الذات والمجتمع ، وإذا كان الأدب الوجودي في أوروبا يظهر نتيجة للقلق ليسأل الأنسان نفسه : من أنا؟ وإلى أين أسير ؟ فإن العالم العربي ظهر فيه الأدب الوجودي والتقسيمات

والمظالم كما في (الحي اللاتيني) لسهيل إدريس وأقاصيص الصمت والمطر لحليم بركات والمهزومون لهاني الراهب وجيل القدر وثائر محترف لمطاع صفدي ، كل ذلك لم يكن حسب المؤلف إلاّ بلورة للفردية والهوس والتحلل والإذابة . فهي قفزات مبدعة لكنّها مع ذلك ذات أهميّة ملغاة لأنها لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة .

والأدب الوجودي لدى المؤلف يمكنه أن ينقل إلى مكانة أروع بطريق واحد هو طريق التشبث بحرية الإنسان .

وجاء القسم الثالث معنياً بالأدب الأجنبي وتنحصر عنايته في مجال الرواية ، يعرض المؤلف في المقال الأولى لرواية كولن ولسون (الشك) قارءاً من خلال هذه الرواية التوترات الفكرية التي اصطنعت بها الرواية مع التأكيد على الاثارة التي تحققها بوصفها نصاً أدبياً . وتقوم المقامة الثانية بدراسة كولن ولسون أيضاً من باب (المنتمي) باحثة عن إنتمائية كولن ولوسن ليجد فيها إن ولسون ليس منتمياً ، ولكنه اعتمد على ثقافته الغزيرة ومطالعاته وما قدمه لايحمل طابع الشرح والتوضيح بل إنه خلق إلتباسات كثيرة في حقل الفكر الذي يعتمد على التنظيم والمنهجية والضبط الجدلي .

وكان (أندريه جيد) في مقال آخر موضوعاً للبحث عن التفرد والإغتراب في مفهومه عن القتلة كونهم أكثر الناس تمثيلاً وإثباتاً لفرديتهم ولكنّها الفردية الخبيثة - لدى المؤلف - الذي يراها أنها تعبث وتخلق التمزّق في أنسجة الحياة وسننها وإن صيحة جيد يجب ألا تكون للمرء أحزان شخصيته وإنما يجعل من أحزان الآخرين أحزانه بطريقة يستطيع معها أن يغيرها ، ويرى السيد جاسم في هذا أن الإيمان الذاتي الواعي والظنّ يوصلنا في النهاية إلى الإلغاء اللاشرطي للذات .

وتهتم المقالات الأخرى بـ (فوكنر وكازنتزاكي وإليوت) . من حيث علاقة هؤلاء بالقيم والمفاهيم الاجتماعية .